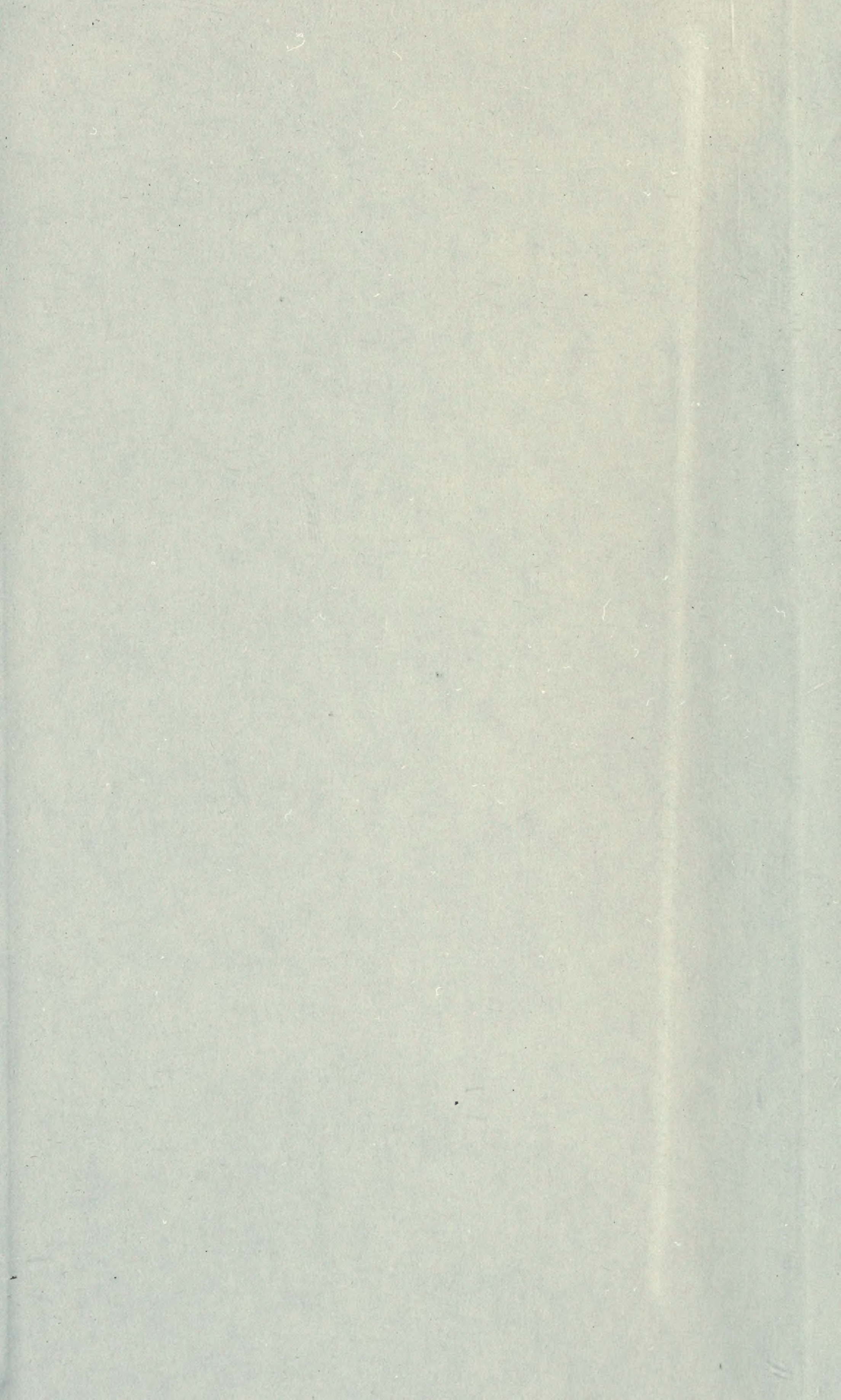
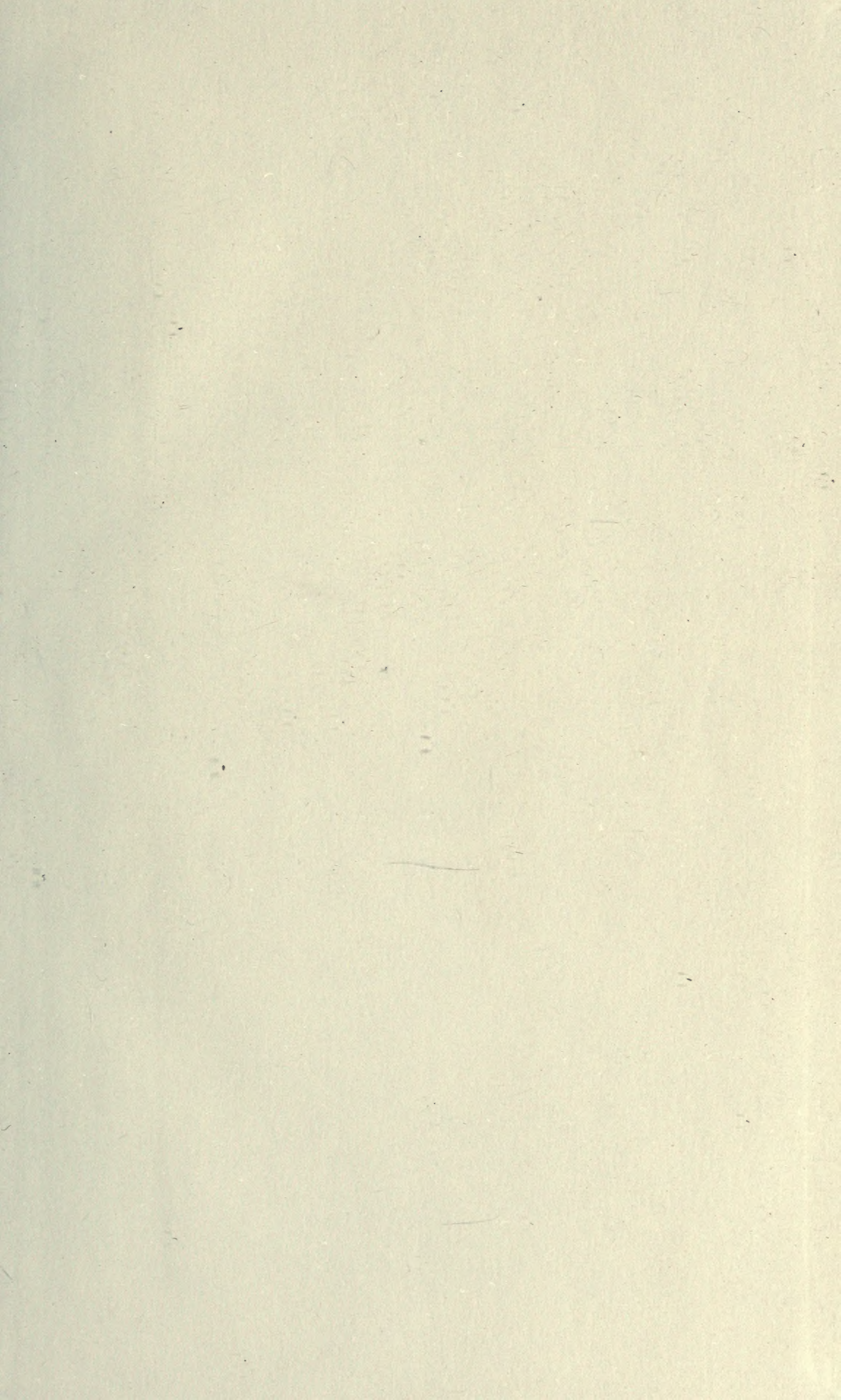
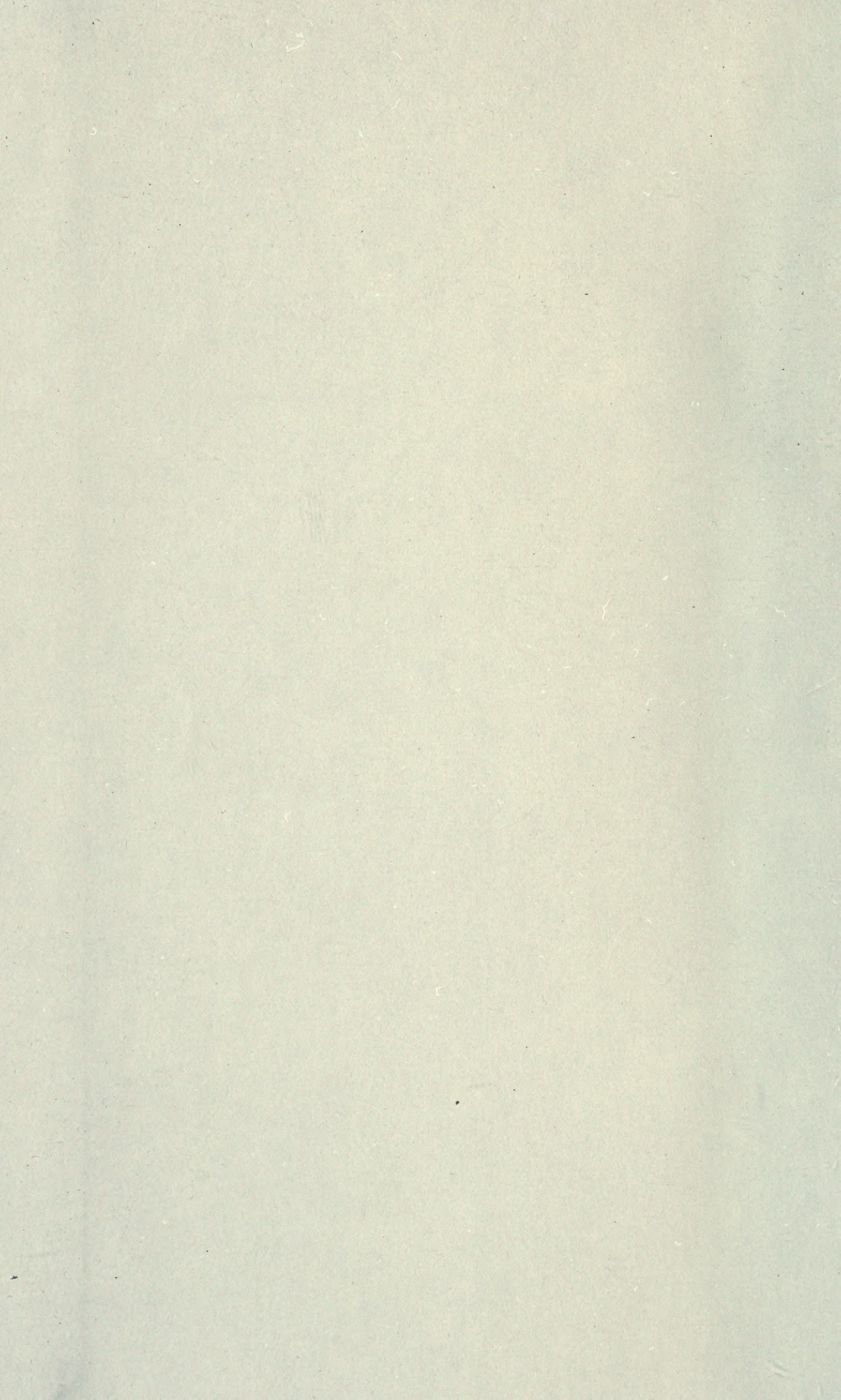
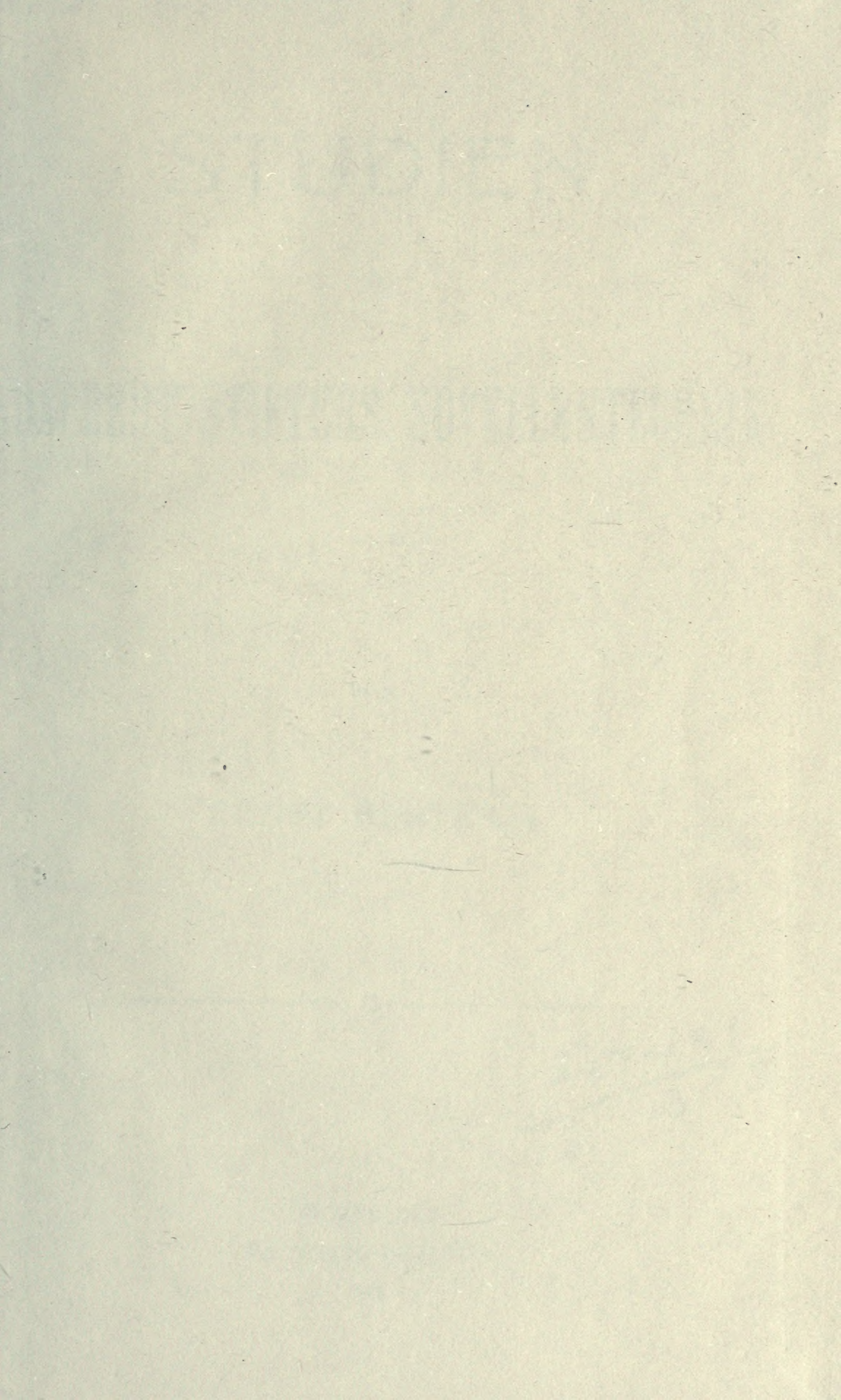
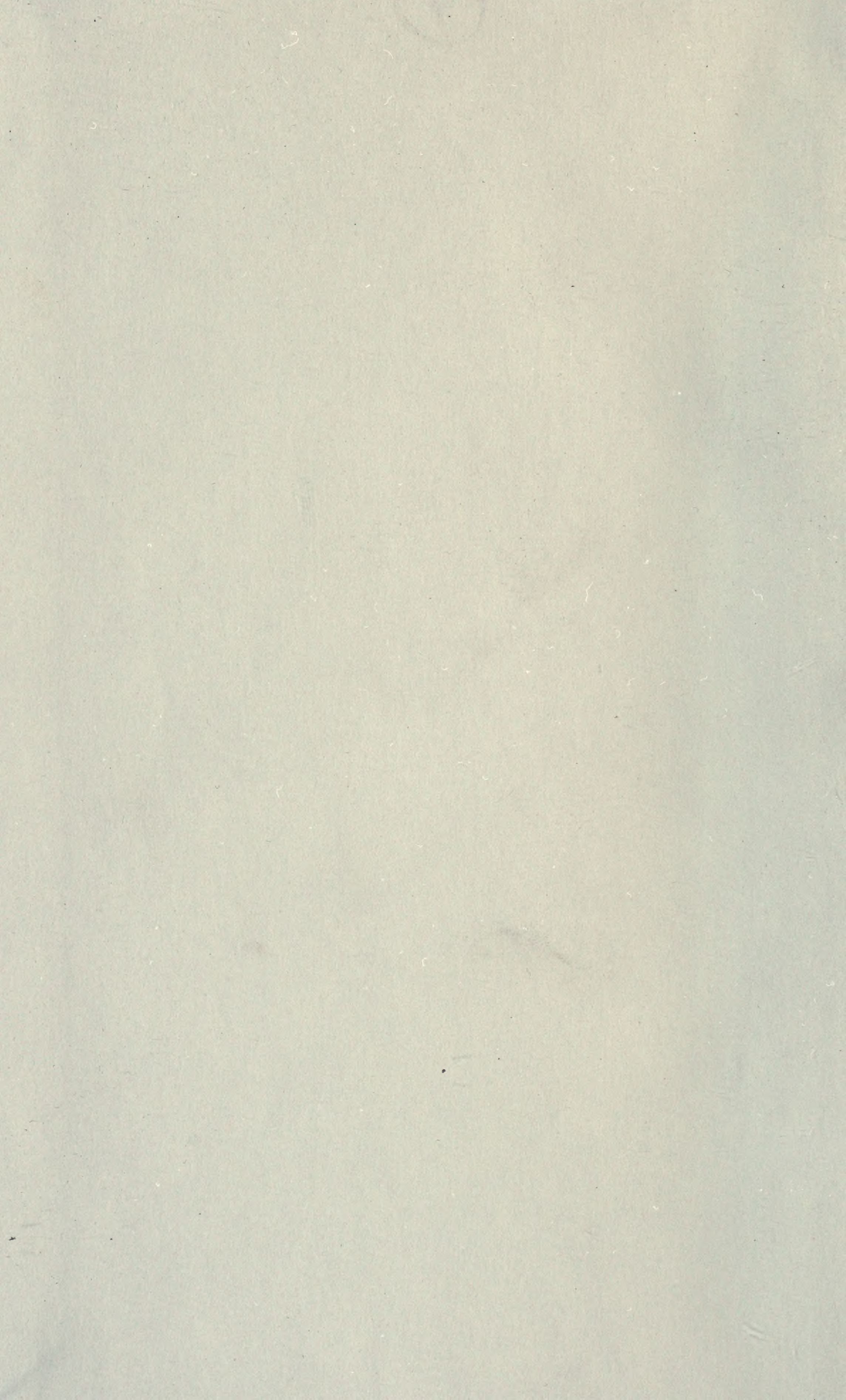

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01311819 5











STUDIEN

ZU

ADALBERT STIFTERS NOVELLENTECHNIK

VON

ERNST BERTRAM

DORTMUND
FR. WILH. RUHFUS
1907

Vorbemerkung

In den vorliegenden Studien wurde versucht, gewisse wiederkehrende Eigentümlichkeiten der Technik und Stilkunst in Adalbert Stifters Novellen im wesentlichsten festzuhalten und zumal jene psychischen Besonderheiten des Dichters hervorzuheben, aus denen heraus vor allem der Stiltypus seiner engen aber dauernden Kunst in Begrenztheit und Bedeutung erwächst.

Veranlasst wurde dieser Versuch durch persönliche Anregungen von Berthold Litzmann, dessen Behandlungsart stiltechnischer Analysen auch die Stellung der Probleme vielfach bestimmte.

Februar 1907.

„In der Poesie gibt es keine Widersprüche, diese sind nur in der wirklichen Welt, nicht in der Welt der Poesie. Was der Dichter schafft, das muss genommen werden, wie er es geschaffen hat. So wie er seine Welt gemacht hat, so i s t sie.“

Goethe 1806.

„Im Stil des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe.“

Friedrich Schlegel.

Benutzte Literatur.

Ausgaben:

Sämtliche Werke, herausgegeben von Aprent. Pest 1870.

Studiens . . Bunte Steine. Erzählungen. 3 Bände. Amelang 1898 (zitiert).

Studien. Mit Einleitung von Johannes Schlaf. Leipzig, Insel-Verlag (zitiert).

Werke. Herausg. von Rudolf Fürst. Mit Einleitung. Hesse.

Sämtl. Werke. Herausgegeben von August Sauer. Prag 1901 ff. Kritische Ausgabe. Band I. Studien. 1904. Mit Einleitung von A. Sauer. Band XIV. Vermischte Schriften 1901. Mit Einleitung von Horcicka.

Der Nachsommer. Gekürzte Ausg. von Weitbrecht. 5. Aufl. Amelang. 1902.

Vermischte Schriften. Herausg. von J. Aprent. 2 Bände. Pest. Heckenast. 1870.

Briefe. Herausg. von J. Aprent. Leipzig. Amelang o. J. (1869).

Emil Kuh, Adalbert Stifter. Wien 1868.

Derselbe, Zwei Dichter Österreichs. Pest. 1872.

Anton Schlossar, Ad. Stifter. ADB.

Karl Müller-Rastatt, Einleitungen zu den Studien und bunten Steinen. Hendel.

Otto Stoessl, Einleitung in Stifters Werken. Berlin, Warschauer.

A. R. Hein, Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. Prag 1904.

Wilhelm Kosch, Ad. Stifter und die Romantik. Prag 1905.

Theodor Klaiber, Ad. Stifter. Stuttgart 1905.

Ad. Stifter, Eine Selbstcharakteristik des Menschen und Künstlers. Herausg. von Josef Harmuth. „Die Fruchtschale“ V. München und Leipzig. o. J. (1905).

Friedrich Ratzel, Über Naturschilderung. München und Berlin 1905.

Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.

Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.

Georg Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. (Strodtmann u. a.) Charlottenburg 1900.



Inhalt.

Druckfehler.

Es muss heissen:

Seite 2, Zeile 12 von unten: 19. Jahrhunderts
„ 10, „ 7 „ oben: in welcher Weise sie
„ 10, „ 16 „ unten: in diese Reihe
„ 81, „ 4 „ oben:
formend entgegen. Die romantische Naturempfindung, wie sie
Seite 109, Zeile 1 von unten: zurückzuleiten
„ 160, „ 11 „ oben: bei keiner Korrektur

Novellistik.

Es scheint eine nicht vereinzelte Erfahrung bei dem naturgemässen Pendeln literarischer Wert- und Persönlichkeitsurteile, dass für gewöhnlich schnell einrangierte kleinere Künstlergestalten bisweilen gerade die fundamentalsten Gegensätze der Betrachtungsart auf sich ziehen. Was sonst den ganz Grossen vorbehalten zu sein pflegt: Diese zunächst völlige Unsicherheit der Massstäbe, welche in den heterogensten Wertungen ihren Ausdruck findet, diese Schwingungsweite des unter ernsthaften Beurteilern möglichen Divergierens — eben dies begegnet nun hier und da mittleren Künstlererscheinungen, deren ausgesprochen einseitige Naturanlage sie trotz begrenzter Vollendung nicht die alleräussersten Höhen erreichen liess. Solche Fälle, wie sie die Geschichte jeder Kunst mit typischer Regelmässigkeit wiederholt, sind so in ihrer Art Belege für die auch in andern Zusammenhängen beobachtbare Tatsache, dass das äusserlich einfachste psychologische Bild nicht immer der Ausdruck einfachster psychologischer Tendenzen ist.

Ein derartiger Fall scheint neuerdings in der Beurteilung Adalbert Stifters wiederzukehren. Um so merkwürdiger bei der vermeintlich doch so faltenlosen und durchschaubaren Einseitigkeit gerade dieses Künstlers. Gleichwohl stehen sich hier Ansichten gegenwärtiger Kritiker mit polarer Gegensätzlichkeit gegenüber. Die ältere und naheliegende Auffassung des „lieben alten Herrn Schulrats“ mit seinem beneidenswerten Maria Wuz-Optimismus und seiner abstrakten

Leidenschaftslosigkeit formuliert etwa Johannes Schlaf in der Vorrede seiner Insel-Ausgabe der Studien. Oder man nehme Richard M. Meyers Darstellung in seiner deutschen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts: „Stifter ist durchaus eine Schulmeisternatur . . . . Er ist ein Meister der Beschreibung, zu beseelen weiss er nicht“ (vgl. 2. Aufl. I. 204—207.) Oder Max Koch (Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur II, 2. Auflage 425): „ . . . . seinem einfach - nüchternen Wesen ist alle romantische Übertreibung in Auffassung und Sprache fern. In seinen Erzählungen sind die einzelnen Elemente der Poesie, die sein klares Malerauge überall sieht, mit sorgfältiger Treue und Innigkeit wiedergegeben, die das Ganze verbindende und belebende Seele fehlt. Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne mangelt alle nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft.“ Daneben halte man etwa die Auffassung, wie sie neben anderen vor allem August Sauer in der Einleitung zum ersten Bande seiner kritischen Stifter-Ausgabe vertritt, wo einer kurzen Analyse der Persönlichkeit beigefügt wird: „Diese Charakteristik widerspricht der landläufigen Vorstellung seines Wesens, wie es denn bis jetzt der Literaturgeschichte weder gelungen ist, ein klares Bild seines Charakters zu entwerfen, noch ihm die richtige Stelle in der Entwicklung der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts anzuweisen“.

„Ein förmlicher Rattenkönig von weitverbreiteten Legenden ist zu zerstören. Es ist nicht richtig, dass Stifter eine leidenschaftliche Natur gewesen ist, es ist nicht richtig, dass Stifter von Anfang an sich als Fanatiker der Ruhe eingeführt habe, es ist nicht richtig, dass er auf die Darstellung seelischer Vorgänge verzichtet habe, es ist nicht richtig, dass er die Natur nicht zu beseelen verstehe, ja es ist nicht einmal richtig, dass er nur das Kleine und Kleinliche zur Darstellung gebracht hat. Man konnte zu diesem Zerrbild nur gelangen, indem man die einfachste

Forderung historischer Fassung ausser Acht liess, Stifters Werke in ihrer ersten Gestalt und ihrer allmählichen Umformung zu studieren, und die offensten Selbstbekenntnisse des Dichters zu deuten verschmähte. Stifter ist von Haus aus eine leidenschaftliche, eine vulkanische Natur, die sich nur allmählich selbst zu bezwingen lernte.

„In allen seinen Werken steht die Leidenschaft im Hintergrunde oder sie liegt ihnen zugrunde. Ja, in den ersten Fassungen der Jugendnovellen geben sich seine Personen ihren leidenschaftlichen Affekten sogar masslos hin . . .“

Oder dazu Kosch (Adalbert Stifter und die Romantik S. 29, 31): „Keinen, auch nicht den heikelsten Problemen des Geschlechtslebens ging Stifter in seinen Novellen aus dem Wege . . . Stifter beschwört in seinen Novellen die schwersten Konflikte des Lebens herauf, um sie dann mit unglaublicher Gewalt wieder zurückzudrängen. . . .“

So prinzipielle Gegensätze der Beurteilung an mehr als einem Punkte, die Möglichkeit allein solcher Umwertungen rechtfertigen ohne Zweifel jede erneute Beschäftigung mit dem Dichter; zumal die Bedeutung und Bewertung stilistischer Eigenheiten dirigiert sich von so verschiedenen Voraussetzungen aus offenbar in ganz veränderter Weise. —

— Wenn die geformte Welt, die Stifter ausbreitet, ihren Wert für uns hat nicht durch ihre stoffliche Begrenzung — so sehr gerade heute seine inhaltlichen Motive einer tiefgehenden Bewegung des Geschmacks entgegenkommen — sondern wenn sie wirkt durch die stille Unwiderstehlichkeit, mit der hier ein enger aber reicher Geist in wählender Strenge die Elemente seiner örtlichen und zeitlichen Umwelt in die Formung seines Sehens und Erlebens gezwungen — so ist die Frage, die technische Frage offenbar nun die: Welche Bedingungen, persönliche und — mittelbar durch sie — zeitliche und traditionelle, liessen diese seine Welt so werden? Und über welche Mittel verfügte, mehr oder minder bewusst, der

Künstler um seine erschaute Welt in eine adäquate selbständige künstlerische Realität hinaufzuheben?

Es kann gesagt werden, dass, im wesentlichen gefasst, drei grosse Tendenzen an der Bildung von Stifters Stilkunst arbeiten. Einmal die Eigentümlichkeit seiner im engeren Sinne novellistischen Technik, zuletzt bedingt durch die ausgeprägte Sonderheit des philosophischen Menschen; dann die Eigenart seines rein malerischen Sehens, besonders charakteristisch in seiner Naturdarstellung, die völlig den ins Epische transponierten bildenden Künstler zeigt; endlich das akustisch-rhythmischen Feingefühl des sprachlichen Musikers, das sichere Formempfinden des Wortbildners für die Kontur der Sprachlinie. Auf diese drei Momente lässt sich ersichtlich am zwanglosesten die Fülle jener Kunstmittel zurückleiten, die vereinigt sich in seinem Stil darstellen. Durch sie projizieren sich die Eindrücke des äusseren und die Erlebnisse des inneren Seins auf die Ebene künstlerischer Gestaltung.

Was gibt, in concreto, jede dieser Tendenzen zur Ausbildung eines Stils, der nach kurzem Tasten die völlige Sicherheit seiner selbst gewinnt und, von da stetig nur den natürlichen Gesetzen der Reife und alternden Typisierung unterliegt?

Es kann offenbar nicht davon die Rede sein, für alle auch nur wesentlichen Momente Stifterscher Kunst die Beziehungen aufzuweisen, die dergestalt die Einzelerscheinungen seines Stils mit jenen Grundstimmungen seiner menschlichen und künstlerischen Besonderheit verknüpfen, aber es möchte andererseits genügen, wenn ganze Gruppen bedeutsam wiederkehrender Formelemente sich restlos als sinnlicher Ausdruck, als Organisierung gleichsam der psychischen Möglichkeiten eben dieser persönlichen Wesensrichtung deuten und darstellen liessen. Das zwanglose Zurückverfolgen einer grösseren Reihe formaler Erscheinungen auf wenige zugrunde liegende Tendenzen würde zugleich diese alte Kriterien rechtfertigen, nach denen dann auch die zunächst spröden oder entfernteren Elemente zu scheiden wären.

Offensichtlich nun steht hier die Bedeutung des philosophischen Menschen Stifter als die umfassendste in erster Betrachtungsreihe. Es handelt sich natürlich nicht um die Trivialität, dass Welt- und Lebensauffassung eines Dichters sich auch unwillkürlich im scheinbar Zufälligen und Abgelegensten seiner Epik ausdrücken werden, sondern um die Tatsache, dass hier ein philosophischer Dichter bewusst eine sehr eigentümliche und ausgeprägte Lebensauffassung, eine ganz persönliche Wertung von Sein und Sollen durch das Medium seiner Kunst aussprechen will.

„Das höchste irdische Gut ist die Kunst, die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes: alles andere, Wohlfahrt, Handel, Gewerbe, ja der Staat selbst ist nur Mittel und steht unterhalb der Kunst. Nur eines ist noch höher, die Religion, das Göttliche an sich; aber es ist dies kein Irdisches mehr und könnte von uns auch gar nicht gefasst werden, wenn es sich nicht auch wieder eines Kleides bediente . . ." Aphorismus 1851.

„. . . So entstand die Kunst. Sie war überall und ist überall die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes. Wir heissen das Göttliche, insofern es sinnlich wahrnehmbar wird, auch das Schöne. Was anderes darstellt als das Göttliche, mag allerlei sein, nur Kunst ist es nicht . ." Über die Beziehung des Theaters zum Volke. 1867.

„Jeder der malt, zeichnet usw., legt auch sich in sein Werk, bewusst oder unbewusst, ja oft wider seinen Willen. Der wahre Künstler bringt ohne Wissen das Göttliche, wie es sich in seiner Seele spiegelt, in sein Werk". Bericht über den oberösterreichischen Kunstverein 1867.

Selbstverständlich ist eine solche Auffassung des Schönen als sinnlicher Ausdruck des Sittlichen nicht im Entferntesten zugunsten irgendeiner T e n d e n z auszulegen. Die völlige Geschlossenheit, das selbstgenügsame Insichruhen des Kunstwerks als solchen wird in keiner Weise dadurch beeinträchtigt, dass nun das Kunstwerk als G a n z e s wieder als Glied

in eine andere Wertkategorie, sei es die des Sittlich-Religiösen oder eine andere, transponiert werden kann. So sagt es Stifter selbst: Zwar ist es „zuletzt die geistige Idee, welche das Kunstwerk als solches emporträgt; . . . die höchste geistige Idee soll im Kunstwerk herrschen, aber ihr Träger kann in demselben nur das Sinnliche sein. Sonst steht die Idee auf einem andern Felde, entweder in der Wissenschaft oder in der Philosophie oder in der Religion." Bericht über den oberösterr. Kunstverein 1851.

Und noch entschiedener etwa: „Der echte Künstler hat nie Tendenzen, ausser die, ein Schönes zu bringen." (Die Poesie und ihre Wirkungen.) Aber ohne weiteres verträgt sich diese Selbstsicherheit des echten Kunstwerks mit einer Anschauung, die nun ihrerseits nicht im Kunstwerk als solchem den letzten absoluten Wert erblickt, sondern es heraufhebt in eine neue und höhere Bedeutungssphäre. So wenig es beispielsweise innerhalb der Schopenhauerschen Kunstanschauung die formale Selbständigkeit und Autarkie des Einzelkunstwerks antastet, dass es zugleich, in metaphysische Dimensionen eingeordnet, als die sinnliche Darstellung einer Idee in platonisierenden Zusammenhängen erscheint — ebensowenig leidet hier die Souveränität der Kunst, wenn sie überall als die „Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes" aufgefasst wird: „. . . . Alle Kunst, trägt, bewusst oder unbewusst, den Schimmer ihrer Religion. . . . Und je höher die Menschen in ihrer Vorstellung über Gott und göttliche Dinge gelangten, desto höher stieg die Kunst." Über die Beziehungen des Theaters zum Volke 1867.

Jedoch nicht diese, so formulierten Anschauungen über das Sittlich-Religiöse als absoluter Instanz des Kunstwerts sind das Entscheidende in jener stilbildenden philosophischen Gedankenwelt des Dichters. Sie sind gewissermassen nur die theoretische Sublimierung und, wenn man will, Veräusserlichung eines latenten Grundgefühls, das in seiner unmittelbaren Wirksamkeit für die gestaltende Dichtung weit be-

deutsamer ist als diese selbständig formulierten Meinungen. Was die Berechtigung gibt, Stifter in seiner begrenzten Art zu den philosophischen Dichtern, cum grano, zu zählen, sind natürlich nicht solche und andere, im Grunde wenig originelle Äusserungen. Vielmehr jenes fundamentale, charakteristisch gefärbte Weltgefühl, das zu einer ganz konkreten seelischen Struktur vereinheitlicht, bis zu einer gleichsam schon metaphysischen Wurzel des Seins hinunterreicht. Dies totale Grundempfinden, in das seine ganze Kunst eingebettet erscheint, mag in Vergleichung mit jenen Dichtern, die wir als philosophisch gerichtet im engsten Sinne anzusprechen pflegen, nicht allzu eigenartig, mag inkonsequent oder gar eng erscheinen — nicht von einer Wertung dieses Gefühls kann die Rede sein. Sondern ausschlaggebend ist hier der prinzipielle Unterschied von jenem andern grossen Typus der nicht philosophisch gestimmten Poetennaturen, für die gerade das Fehlen eines solchen Hintergrundes, das völlige Aufgehen in der bunten Vielfältigkeit der Erscheinungswelt in Menschen und Natur charakteristisch ist. Im entschiedensten Gegensatz zu solchen Naturen ist Stifter allerdings durchaus zu jenen zu rechnen, für deren Bewusstsein beständig sich gleichsam ein metaphysischer Einschlag in das Gewebe des äusseren Erlebens zu zeigen pflegt, denen sich die Mannigfaltigkeit des empirischen Daseins zu jenseitigen Bedeutungsproblemen von selber kristallisiert. Die Färbung, welche dies Grundgefühl bei Stifter zeigt, scheint nun gerade dem entgegengesetzt zu sein, was man ihm gewöhnlich imputiert: ein geruhig philiströser Optimismus. Es wiederholt sich hier, in tiefer wurzelnden Zusammenhängen, jene Antinomie der Auffassungen von Leidenschaft und Leidenschaftslosigkeit bei Stifter. Wie dort die einfache psychologische Tatsache verkannt wird, dass es eine äusserste Leidenschaftslosigkeit aus dem Gegenteil heraus, aus zurückgedrängter Leidenschaft gibt, so hier, dass ein Optimismus gerade der Flucht aus gegenteiliger Tiefenstimmung existiert, ein Opti-

mismus der leidenschaftlichen Sehnsucht nach dem Nichtwissen. Wie zumeist, liegen die Dinge auch im Wesen Stifters nicht in der einfachen, wohlregistrierbaren Klarheit da, dass sie sich sogleich bequemen Schlagworten fügen möchten.

In der Tat zeigt nämlich, für den Unbefangenen völlig unverkennlich, Stifters Natur in ihrem Grunde ausgesprochen jenen eigentümlichen seelischen Aggregatzustand, sozusagen, welcher in seltsamer Übereinstimmung bei so vielen Dichtern gerade der österreichischen Landschaften als vorherrschend zu beobachten ist. Vielleicht ist es schon in diesem Betracht nicht ohne symbolische Bedeutung, dass die tiefpessimistische epische Tragödie unsres Mittelalters gerade in jener Gegend ihre bleibende Formung gefunden; dort, wo auch das düsterste memento mori jener Zeit entstand, das Gedicht von des todes gehugede, mit seinem selbstgrausamen Schwelgen in den Vorstellungen vom grossen Triumph der Verwesung. Nicht zufällig gewiss aber ist die psychologische Verwandtschaft, die Naturen wie Grillparzer, Lenau, Raimund, über die Betty Paoli, Hamerling, Ada Christen und Hieronymus Lorm hinab zu den Schnitzler, Rilke und Hofmannsthal verbindet. Vielleicht eine psychische Besonderheit des südöstlich-deutschen Volkstums, vielleicht die summierten Einflüsse seiner staatlichen und religiösen Begrenzung, der politischen Stagnation und Hoffnungslosigkeit bedingen bei all diesen Menschen eine tiefpessimistische Unterströmung, die durchaus charakteristisch sich unterscheidet etwa von verwandten Naturen der nördlichen Meeresnähe, wo Analoges sich zu wiederholen scheint; eine durchgehende Grundempfindung, die auch zu dem heiteren Naturell, der leichtlebigen Flucht in dem Genuss des Moments welche dem Österreichertum gern nachgesagt wird, nicht etwa in irgendwelchem Widerspruch, sondern gerade in einer polaren Wechselwirkung steht. Einer unbewussten Philosophie der Lebensangst, der Furcht vor der „natürlichen Grausamkeit der Dinge“ (Nietzsche) entsteigen die meisten,

jedenfalls die bezeichnendsten Werke all dieser Dichter. Und gleich Nietzsches „theoretischem Menschen“ wagen sie es nicht, „sich dem furchtbaren Eisstrome des Daseins anzuvertrauen“; ängstlich und reflektierend bleiben sie am Ufer. Sie, „die mit ihren Augen den Abgrund sehen, an welchem die andern in blinder Vergnüglichkeit spielen“ (Stifter, „Ein Einwurf“), sie scheinen sich vergebens zu zergrübeln nach einem jenseitigen Sinn all dieser bunten Unbegreiflichkeit; sie verzehren sich in dem zuschauenden Entsetzen vor der Brutalität des allmächtig Zufälligen; sie scheinen in allen Dingen zunächst das unaufhaltbare Dahinrollen, das entgleitende durch die Finger Rinnen, die ewige Drohung des „Morgen“ zu verspüren. Selbst im momentansten Genusse verlässt sie nicht jene „Ahnung von dem unermesslichen Vorrat von Leiden in uns“ (Simmel), und sie schleppen, auch wo sie nicht selber leiden, immer ein Bewusstsein von Möglichkeiten des Schmerzes mit sich, das ihnen alle Mannigfaltigkeit seelischen Erlebens doch stets nur „sich abheben lässt gegen den dunklen Hintergrund des Leidens“. (Simmel.) Es ist die romantische Tragik des „Was du nie verlierst, das musst du stets beweinen“: „Ob jeder Freude seh ich schweben den Geier bald, der sie bedroht“ (Lenau). Bei ihnen allen schwingt beständig der Unterton des grossen Alles ist eitel mit (Lorms „ . . . wozu, wozu?“) und der Tod ist ihnen, wie Novalis es ausdrückt, „das romantisierende Prinzip unsres Lebens“; um sein fernes Gespenst flattert all ihre Lyrik scheu und doch von einer geheimen Consonanz angezogen (Rilke: „Der Tod ist gross, wir sind die Seinen . . .“); und wie lockend ihnen die farbige Symphonie des Lebens auch manchmal erklingt, der Tod bleibt ihnen der Grundbass alles menschlichen Tuns und Seins („In jeder wahrhaft grossen Stunde, die schauern deine Erdenform gemacht, Hab ich dich angerührt im Seelengrunde Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.“ Hofmannsthal). Und nicht umsonst ist gerade die Tragik des Ahasverus manchen von ihnen von

so dämonischen Reiz (Lenau, Haidebilder 1833; der ewige Jude 1839; Hamerling, Ahasverus 1866); sie tragen selbst etwas von diesem Fluche des Alles durchschaut Habens mit sich herum.

Gegenüber dieser gemeinschaftlichen typischen Basis ihres seelischen Erlebens zählt es dann erst in zweiter Bedeutung, in welcher sie, je nach ihrer individuellen Angelegtheit, dieses formalen Rhythmus ihrer Weltaneignung in ihre Kunst übersetzen; ob sie, gleich dem intellektuellen Heroismus eines Schopenhauer in die Gründe des Pessimismus mit einem gewissen Trotz und selbst Glück des Erkennens hinabschauen, oder sich in wollüstiger Selbstverzweiflung tiefer in ihn hineinwühlen; ob sie als schwächere Naturen sich in die tragische Ironie oder in müde Resignation retten, oder ob sie endlich jene pessimistische Grundrichtung mit einem entschlossenen Nichtsehenwollen zu einer optimistischen Spitze umbiegen — nicht diese Dinge entscheiden, sondern jene letzten Endes doch unverkennbare Tiefenstimmung und innerste Struktur ihres Ich.

In dieser Reihe nun, wenn auch gewiss nicht mit der ausgeprägten Typik Grillparzers oder Lenaus, gehört auch Stifter ganz unzweifelhaft, sobald man sich nur einmal von der traditionellen falschen Vorstellung seines selbstzufriedenen, vormärzlich philiströsen Optimismus frei macht, eines Optimismus, der in ungeheurer Menschenunkenntnis und harmlosen Naivetät die Abgründe gar nicht sehe, die Welt und Leben bergen. Diese Vorstellung entspricht einer gänzlichen Verkennung des tiefreichenden Dualismus, der in irgendeiner Weise mit der menschlichen Existenzform unentwurzelbar verwachsen ist, und der gerade in einer Art Antinomie pessimistischer und optimistischer Stimmungen nicht selten seine vorherrschende Erscheinung im Individuum findet. Eine Verkennung dieser psychologischen Grundtatsache, die besonders in literarhistorischen Zusammenhängen so sehr viel allzu oberflächlich vereinfachte Seelenkunde verursacht hat, und die auf

der nämlichen Stufe steht mit jener überwundenen historischen Naivetät, welche etwa die Griechen für ein heitres, gegenwarthingegebenes Volk von ausgesprochen optimistischer Grundfärbung des Lebens erklärte, weil sie in ihrer bildenden Kunst das Zuständliche, Beruhigte, Mildheitre, Selbstsichre des Seins suchen — aber sie suchten es eben aus einer vielleicht unbewussten Angst, einer tief melancholischen Unrast heraus, als eine Erlösung von der gerade entgegengesetzten Eigentümlichkeit ihrer Psyche und ihres historischen Geschicks. — Dies ist ein solches, vielleicht nur das geschichtlich bedeutsamste Beispiel dieser bequemen psychologischen Vereinfachung. Es wiederholt sich typisch, wie hier bei Stifter. Sein vermeintlicher Optimismus erscheint, bei zusammenhaltendem Vergleichen seiner willkürlichen und unwillkürlichen Selbstzeugnisse, als die Flucht aus dem Gegensatz, aus der Unerträglichkeit eines Weltbildes heraus, dem seine seelische Energie nicht gewachsen war, ohne dass er doch die Möglichkeit hatte, diese seine innerste Art, auf die Aussenwelt zu reagieren, entscheidend von innen heraus zu überwinden. Und hier gerade glauben wir die Fäden deutlicher zu gewahren, die ihn, wie mit der psychischen Besonderheit eines literarischen Heimatlandes, so nun auch mit der grossen geistigen Erscheinung seiner unmittelbaren literarischen Vergangenheit verknüpfen: ein romantischer Einschlag ist hier in mehr als einer Hinsicht nicht zu verkennen. Gewisse Stimmungsanklänge an Tieck — einer der wenigen Romantiker, zu denen Stifter ein Verhältnis gefunden zu haben scheint (vgl. Kosch, A. S. und die Romantik) — an Abdallah oder William Lovell scheinen sogar mitzuvibrieren — wovon später. Natürlich nur als verwandter Ausdruck verwandter Gemütsschwingungen, nicht als Symptom literarischer Herübernahme.

Schon in der Problemstellung der Studien und Erzählungen scheint sich solche Eigentümlichkeit, wenn auch mit diskreter Verhaltung, auszusprechen. Der tragisch gefärbte

Verzicht auf ein äusserstes Glück des Lebens, das erreichbar schien — Kondor, Heidedorf, Das alte Siegel, Abdias, Brigitta, Zwei Schwestern, Der beschriebene Tännling — die mit wehmütigen Erinnerungen sich tröstende Resignation eines gesunkenen Daseins — Narrenburg, Mappe meines Urgrossvaters, Hagestolz, Kalkstein — die blindbrutale Grausamkeit des im Zufall verkleideten Fatums, das die glückliche Idylle eines engbewahrten Menschenkreises erbarmenslos zertritt — Hochwald, Mappe, Abdias — die alttestamentliche Unerbittlichkeit eines Fluches der Schuld, von Glied zu Glied, den Schuldigen wie den Schuldlosen mit gleicher Gelassenheit vernichtend — Narrenburg, Turmalin; Zuversicht, Zwei Witwen — die beiden letzten von einer an Hebbels kleine Erzählungen in Kleistmanier erinnernden epischen Grausamkeit und fühllosen Kälte — dergleichen Motive und Probleme verraten schon in ihrer Typik den zum mindestens nicht naivoptimistisch orientierten Menschen. Der Eindruck verstärkt sich durch die summierten Einzelstellen ausgesprochen pessimistischen Charakters, die losgelöst zum Teil vielleicht einzeln als Niederschlag vorübergehender Momente erscheinen könnten, aber in ihrer Gesamtheit zum mindesten einen tiefklingenden Unterton des Verzagens in Stifters Lebensanschauung hören lassen. Man wird sogleich an Stellen denken wie etwa die folgenden:

„Man sagt, dass der Wagen der Welt auf goldenen Rädern einhergeht. Wenn dadurch Menschen zerdrückt werden, so sagen wir, das sei ein Unglück; aber Gott schaut gelassen zu, er bleibt in seinen Mantel gehüllt und hebt deinen Leib nicht weg, weil du es zuletzt selbst bist, der ihn hingelegt hat; denn er zeigte dir vom Anfange her die Räder und du achtetest sie nicht. Deswegen zerlegt auch der Tod das Kunstwerk des Lebens, weil alles nur Hauch ist, und ein Reichtum herrscht an solchen Dingen.“ — Man beachte den deutlichen Anklang an Wendungen Schopenhauers, des romantischsten Pessimisten. — Dann, ganz charakteristisch,

die Umbiegung ins Optimistische: „Und gross und schreckhaft herrlich muss das Ziel sein, weil dein unaussprechbar Wehe, dein unersättlich grosser Schmerz nichts darinnen ist, gar nichts — oder ein winzig Schrittlein vorwärts in der Vollendung der Dinge.“ Mappe 468.

„Jedes Leben ist ein neues, und was der Jüngling fühlt und tut, ist ihm zum erstenmal auf der Welt: ein entzückend Wunderwerk, das nie war und nie mehr sein wird — aber wenn es vorüber ist, legen es die Söhne zu dem andern Trödel der Jahrtausende, und es ist eben nichts als Trödel; denn jeder wirkt sich das Wunder des Lebens aufs neue.“ Narrenburg 416. — Dies ist ganz die romantische Weise vom Wunder des welterschaffenden Ich, das erkauft ist mit der unentrinnbaren Tragik des ewigen Mitsichalleinseins und sich nur selber Spiegelns — „Wir leben jeder einsam für sich und keiner vernimmt den andern.“ „Ich komme mir nur selbst entgegen in einer leeren Wüstenei“ (Tieck). — Die Stelle der Narrenburg fährt fort: „Was ich hier schreibe, bin nicht ich — mich kann ich nicht schreiben, sondern nur, was es durch mich tat. Ich habe die Erde und die Sterne verlangt, die Liebe aller Menschen, auch der vergangenen und der künftigen, die Liebe Gottes und aller Engel — ich war der Schlussstein des millionenjährig bisher Geschehenen, und der Mittelpunkt des All, wie es auch du einst sein wirst; — aber da rollt alles fort — wohin? das wissen wir nicht“. („Die Zeit rinnt Tropfen für Tropfen unmerklich und unaufhaltsam fort, und alles ist dann leer und vorüber, in den Wind zerstreut und verflogen“ Tieck).

„Millionenmal Millionen haben mitgearbeitet, dass es rolle, aber sie wurden weggelöscht und ausgetilgt, und neue Millionen werden mitarbeiten und ausgelöscht werden. Es muss auch so sein: Was Bilder, was Denkmale, was Geschichte, was Kleid und Wohnung des Geschiedenen — wenn das Ich dahin ist, das schöne süsse Wunder, das nicht wieder kommt!“ („In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit

ihren Welten, der Vergangenheit und Zukunft. Die Aussenwelt ist eine Schattenwelt." Novalis.) „Helft das Gräschen tilgen, dass sein Fuss betrat, die Sandspur verwehen, auf der er ging, die Schwelle umwandeln, auf der er sass, dass die Welt wieder jungfräulich sei, und nicht getrübt von dem nachziehenden Afterleben eines Gestorbenen. Sein Herz konntet ihr nicht retten, und was er übrig gelassen, wird durch die Gleichgültigkeit der Kommenden geschändet. Gebt es lieber dem reinen, dem goldnen verzehrenden Feuer, dass nichts bleibe als die blaue Luft, die er geatmet, die wir atmen, die Billionen vor uns geatmet, und die noch so unverwundet und glänzend über dir steht, als wäre sie eben gemacht und du tätest den ersten, frischen, erquickenden Zug daraus. Wenn du seinen Schein vernichtet, dann schlage die Hände vor die Augen, weine bitterlich um ihn, so viel du willst — aber dann springe auf, und greife wieder zu an der Speiche, und hilf, dass es rolle — — bis auch du nicht mehr bist, andre dich vergassen und wieder andre, und wieder andre an der Speiche sind." Narrenburg 416-19. Und in bedeutungsvoller, unwillkürlicher Symbolik heisst es darauf: „Wundere dich nicht über diesen meinen Schmerz, da doch alles, was ich in den vielen Blättern oben geschrieben habe, so heiter und so freundlich war, wundere dich nicht . . ."

„. . . Bei diesen Worten brach das Manuskript ab. Nur unten am Rande des letzten Blattes stand von fremder Hand: „† (gestorben) einundzwanzig Tage nach dem Worte: Sohne". Ach — und so muss ja jede dieser Rollen enden, die in den eisernen Kästen noch liegen mögen. . . Heinrich stand auf und wischte sich mit der Hand über die Stirne. Er sah deutlich nun auch schon das Kreuz von fremder Hand auf seinem letzten Blatte stehen, und dabei: „gestorben nach dem Worte . . ." — welches Wort mag es wohl sein? etwa „Gattin"? oder ein anderes, oder eines im Wörterbuche, auf das man jetzt gar nicht denkt?! . . ." Narrenburg 433-34.

Verwandte Stimmungen schwingen in der „Mappe":

„Das hastige Bauen des Greises, die Störrigkeit auf seine Satzungen zu halten, und die Gierde auf dem Nachruhm zu lauschen, sind doch nur der dunkle, ermattende Trieb des alten Herzens, das so süsse Leben noch über das Grab hinaus zu verlängern. Aber er verlängert es nicht; denn so wie er die ausgebleichten, geschmacklosen Dinge seiner Vorgänger belächelt und geändert hatte, so wird es auch der Enkel tun; nur mit dem traurig süssen Gefühle, mit dem man jede vergehende Zeit ansieht, wird er noch die Andenken eine Weile behalten und beschauen.“ I 446-47.

Oder man nehme gewisse Partien des Hagestolz, dieser stillsten und erschütterndsten epischen Tragödie der Kinderlosigkeit, die unsre Literatur besitzt:

„O Victor, kennst du das Leben? kennst du das Ding, das man Alter heisst? . . . Ja, du kennst es nicht und kannst es auch nicht kennen. Das Leben ist unermesslich lange, so lange man noch jung ist . . . . Es ist . . ein unabsehbares Feld, wenn man es von vorne ansieht, und es ist kaum zwei Spannen lang, wenn man am Ende zurückschaut.“ (So sagt es Schopenhauer: „Vom Standpunkte der Jugend aus gesehn, ist das Leben eine unendlich lange Zukunft, vom Standpunkt des Alters aus eine sehr kurze Vergangenheit.“ Parerga und Paralipomena) „Es ist ein schillernd Ding, das so schön ist, dass man sich gerne hineinstürzt und meint, es müsse ewig währen — — und das Alter ist ein Dämmerungsfalter, der recht unheimlich um unsere Ohren weht. Darum möchte man die Hände ausstrecken, um nicht fort zu müssen, weil man so viel versäumt hat. Wenn ein uralter Mann auf einem Hügel mannigfacher Taten steht, was nützt es ihm? Ich habe vieles und allerlei getan und habe nichts davon. Alles zerfällt im Augenblicke, wenn man nicht ein Dasein erschaffen hat, das über den Sarg noch fortdauert. . . . Mit meinem Tode fällt alles dahin, was ich als ich gewesen bin . . .“ II 371-72. Und wer überhörte den Ton tiefpersönlichster Tragik, den nie

verwundenen Schmerz des kinderlos dem Tod entgegen Starrenden, im Schlusse dieser Novelle: „. . . Dann scheint immer und immer die Sonne nieder, der blaue Himmel lächelt aus einem Jahrtausend in das andere, die Erde kleidet sich in ihr altes Grün, und die Geschlechter steigen an der langen Kette bis zu dem jüngsten Kinde nieder: aber er ist aus allen denselben ausgetilgt, weil sein Dasein kein Bild geprägt hat, seine Sprossen nicht mit hinuntergehen in dem Strome der Zeit. — Wenn er aber auch noch andere Spuren gegründet hat, so erlöschen diese, wie jedes Irdische erlischt — und wenn in dem Ozean der Tage endlich alles, alles untergeht, selbst das Grösste und das Freudigste, so geht er eher unter, weil an ihm schon alles im Sinken begriffen ist, während er noch atmet, und während er noch lebt.“ II 392—93. Das alte Siegel (Schluss). II 182: „Nur die Berge stehen noch in alter Pracht und Herrlichkeit — ihre Häupter werden glänzen, wenn wir und andere Geschlechter dahin sind, so wie sie geglänzt haben, als der Römer durch ihre Tale ging und dann der Allemanne, dann der Hunne, und dann andere und wieder andere. — — Wie viele werden noch nach uns kommen, denen sie Freude und sanfte Trauer in das betrachtende Herz senken, bis auch sie dahin sind und vielleicht auch die schöne, so freundliche Erde, die uns doch jetzt fest gegründet und für Ewigkeiten gebaut scheint.“

Einen ganz romantischen Pessimismus zeigt zuweilen auch die Jean Paulische Stimmungsschaukel der Feldblumen; jene erzromantische Mischung von glühendster Freundschaftsschwärmerei und tötlichem Einsamkeitsgefühl:

„Was kann denn am Ende der arme Mensch von einem andern Nebenmenschen abmalen, sich selbst vorstellen — lieben oder hassen — als das Bild, das er sich von ihm zu machen versteht, da das Ich des Andern so wüstenweit von ihm getrennt ist, wie kaum Weltsysteme, die wir doch durch Gläser aus ihrem Himmel ziehen? Lass mich dem Gedanken nachhängen . .“

I 45. (Geh ich nicht wie ein Nachtwandler, der mit offenen Augen blind ist, durch dies Leben? Alles was mir entgegenkommt, ist nur ein Phantom meiner innern Einbildung, meines innern Geistes“ Tieck.)

„. . . Vor dem Hohlspiegel unsrer Sinne hängt nur das Luftbild einer Welt, die wahre hat Gott allein. Titus! Dieser Gedanke hat mich ernst gemacht!! Als wir auf dem Rigi, umgeben von dem Abendglühen der Alpen, standen und Abschied nahmen, als mein Mund an deinem brannte, als wir uns an die Brust drückten, dass wir meinten, sie müsse knirschen — was hatten wir voneinander, und wie nahe waren wir uns? —

Ein Sirius sandte zwei einsame Strahlen, und diese wurden auf einem andern Sirius gesehen — aber es waren zwei Weltkörper, und eine Wucht von Leben trugen sie ungekannt durch ihren öden Weltraum.

Oft und oft, wenn ich die ewigen Sterne sah, diese glänzenden Tropfen, von dem äusseren grossen Weltenozeane auf dass innere blaue Glöcklein hereingespritzt, das man über uns Infusionstierchen gedeckt hat — wenn ich sie sah und mir auf ihnen dachte dieses Unmass von Kräften und Wirkungen, die zu sehen und zu lieben ich hienieden ewig ausgeschlossen bin, so fühlte ich mich fürchterlich einsam auf der Insel „Erde“ — — und sind denn nicht die Herzen ebenso einsam in der Insel „Körper“? Können sie einander mehr zusenden als manchen Strahl, der noch dazu nicht immer so freundlich funkelt, als der von den schönen Sternen?“ I 46 47.

Vgl. Jean Paul: „. . In zwei Körpern stehen wie auf zwei Hügeln getrennt alle liebenden Seelen der Erde; eine Wüste liegt zwischen ihnen, wie zwischen Sonnensystemen, sie sehen einander herübersprechen durch ferne Zeichen, sie hören endlich die Stimme über die Hügel herüber — aber sie berühren sich nie, und jede umschlingt nur *ihren* Gedanken. — Und doch zerstäubt diese arme Liebe, wie ein alter Leichnam, wenn sie gezeigt wird; und ihre Flamme zerflattert

wie eine Begräbnislampe, wenn sie aufgeschlossen wird." Victor an Emanuel. Hesperus, 19. Hundsposttag.

So heisst es bei Tieck: „Die lebendige und leblose Welt hängt an den Ketten, die mein Geist regiert, mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen." „Wo find ich Gefährten? Ich sehe nur Schatten. Einsam stehe ich — in der Ferne höre ich die Ketten der andern rasseln." William Lovell. So fühlt es die ganze Romantik: „. . Junge Männer . . umfasste er mit heisser Liebe und mit einer wahren Wut von Freundschaft. Doch war das allein für ihn noch nicht das Rechte. Es war ihm als wolle er eine Welt umarmen und könne nichts greifen." Fr. Schlegel, Lucinde.

Und wieder bei Stifter der romantische Schmerz über die Treulosigkeit den eignen Empfindungen gegenüber: „Was ist es nun mit dem Menschen, wenn er heute dieser ist und morgen jener? Auch mein Herz, wie der Himmel, ist frisch und kühl und sucht sich auf gestern zu besinnen. Was ists nun weiter? Hat die Flasche Rüdesheimer, die ich gestern zu meinen Nachteinbildungen getrunken, die Seele so voll Sehnsucht angeschwellt — und ist sie heute leer, so wie die Flasche, die dort so wesenlos auf dem Tische steht, dass das Morgenlicht hindurchscheint? Was ists nun weiter?

Ein prachtvoller Blitz, eine schöne Rakete, eine ausbrennende Abendröte, ein verhallendes Jauchzen, eine gehörte Harmonie, ein ausschwingendes Pendel — — — und wer weiss, was es noch alles ist." Feldblumen 53. —

Seinen reinsten Ausdruck findet der tiefromantische Pessimismus Stifters wohl in jener Schilderung der „Nachgelassenen Erzählungen": „Ein Gang durch die Katakomben." Es hat fast die Kraft eines Symbols, dies Erlebnis des Dichters tief unter dem Boden des leichtlebig tosenden Wien; wie er mit romantischer Lust am Schauder die endlose Stadt der Toten durchwandert, wie er sich fast mit schmerzhafter Wollust, wie nur Tiecks Abdallah, in die uralte Weisheit des

Koheleth, gleich dem Romantiker Schopenhauer, in immer neuen Wendungen versenkt. Hier hat man den Eindruck, in solchen Vorstellungen ist des Dichters unterste Seele zu Hause, ihnen sucht sie beständig zu entrinnen, um immer wieder in den Bannkreis ihrer mystischen Angst und verhaltenen Tragik zurückzukehren. In romantischer Übersteigerung gibt er ein wahres Hohelied des Alles ist eitel, eine Apotheose der Verwesung.

„Was werden alle diese Werkzeuge, als sie noch ein denkender Geist belebte, ein liebendes oder hassendes Gemüt stachelte, Schönes, Herrliches oder Entsetzliches getan haben? und nun liegen sie hier, starr, übereinander geschichtet, eine wertlose, Schauer erregende Masse.“ Erzählungen 174.

„Wer weiss, mit welchem Ansehen . . es diese Tote dahin gebracht hatte, dass sie dereinst in diesen unbezwinglichen Gewölben ruhen möge . . . und nun steht ein Mann vor ihr, der vielleicht bei ihrem Leben sich kaum ihrer Schwelle hätte nähern dürfen, und legt, nicht mit der Hand, weils ihn ekelt, sondern mit der Spitze seines Stockes einige Lappen zurechte, dass sie ihren Leib bedecken — und wer weiss, ob nicht bald eine mutwillige Hand erscheint, sie aus dem Sarge reisst und nackt und zerrissen dort auf jenen Haufen namenlosen Moders wirft, wo sie dann Jeder, der diesen Keller besucht, emporreisst, anleuchtet, herumdreht und wieder hinwirft.“ 176.

„Ach! welch eine furchtbare, eine ungeheure Gewalt muss es sein, der wir dahingegeben sind, dass sie über uns verfüge — — und wie riesenhaft, all unser Denken vernichtend, muss Plan und Zweck dieser Gewalt sein, dass vor ihr millionenfach ein Kunstwerk zugrunde geht, das sie selber mit solcher Liebe baute, und zwar gleichgiltig zugrunde geht, als wäre es eben nichts! — (Vgl. die oben angeführte Stelle der Mappe, I 468.) Oder gefällt sich jene Macht darin, im öden Kreislaufe immer dasselbe zu erzeugen und zu zerstören? — es wäre grässlich absurd!“

„. . . . Ich war so aus mir selber getreten, dass mir das Rollen eines Wagens, das wir in dem Augenblicke auf diesem Pflaster über uns hörten, ganz abenteuerlich vorkam, ja durch den Gegensatz schauerlich. Ist es denn der Mühe wert, dachte ich, dass sich der im Wagen oben brüstet und über das Pflaster wegrollt? dass sie Häuser bauen, und bunte Lappen heraushängen, als wäre es was?“ 178.

„Mir fiel die Sage von dem Hunnenkönige Attila ein, dessen Leiche man in einen goldenen Sarg tat, den goldenen in einen silbernen, diesen in einen eisernen, und diesen zuletzt in einen steinernen. Dann grub man einen Fluss ab, senkte die Särge tief in die Erde seines Bettes, und liess dann die Wasser wieder darüber wegrollen — ja, endlich tötete man die, die um das Werk wussten und es machen halfen, damit niemand auf Erden das Grab des Hunnenkönigs wisse!! — — aber eines Tages wird der Fluss den Sand und Schlamm in einer Überschwemmung herausstossen, oder man wird eine Wasserbaute anlegen, oder der Fluss wird seinen Lauf ändern, und man wird im alten Bette ein Feld oder einen Garten graben: Dieses Tages wird man dann den Sarg finden, das Gold und Silber nehmen, den König aber hinauswerfen auf den Anger der Heide.

Und so ist jeder Ruhm; denn für uns Sterbliche ist keine Stelle in diesem Universum so beständig, dass man auf ihr berühmt werden könnte; die Erde selber wird von den nächsten Sonnen nicht mehr gesehen . . . Und wenn in jener Nacht, wo unsere Erde auf ewig aufhört, ein Siriusbewohner den schönen Sternenhimmel ansieht, so weiss er nicht, dass ein Stern weniger ist, ja, hätte er sie auch alle einst gezählt und auf Karten getragen, und zählte sie heute wieder, und sieht seine Karten an, so fehlt keiner, und so prachtvoll wie immer, glüht der Himmel über seinem Haupte. Und tausend Milchstrassen weiter ausser dem Sirius wissen sie auch von seinem Untergange nichts, ja, sie wissen nichts von unserm ganzen Sternenhimmel, nicht einmal ein Nebelfleck,

nicht einmal ein lichttrübes Pünktchen erscheint er in ihrem Rohre, wenn sie damit ihren nächtlichen Himmel durchforschen.

Während ich dies dachte, rasselte wieder über uns das Geräusch eines rollenden Wagens auf dem Pflaster des Stefansplatzes, und es däuchte mir so leichtsinnig oder so wichtig, wie etwa die Weltgeschichte der Mücken oder der Eintagsfliegen.“ 179.

„Ein Stück Vergangenheit und Weltgeschichte halfen die da bauen, welche da vor uns liegen .... Wie sie nun auch liegen: — vorübergegangen ist der Traum und ... sie sind eine wertlose Masse — — ... sie alle mühten sich, erwarben, verzehrten, arbeiteten, stiegen empor, verrichteten Taten, die tausend Arme regten sich täglich, die Seelen dachten, die Herzen glühten in Wunsch und Begierde oder in Befriedigung und Triumph, die Leidenschaften kochten und kühlten sich — nun ist Alles vorüber, und von dem Gebirge von Arbeiten aus dem Leben dieser ist ein Blatt Geschichte übrig geblieben, und selbst dieses Blatt, wenn die Jahrhunderte rollen, schrumpft zu einer Zeile ein, bis auch endlich diese verschwindet, und die Zeit gar nicht mehr ist, die den darin Lebenden so ungeheuer und so einzig herrlich vorgekommen.“ 181.

Man denkt auch an die grauenvolle Phantasie des lebendig Begrabenwerdens in diesen Katakomben, die Stifter gegen Schluss mit knapper, desto mehr erschütternder Grausamkeit sich ausmalt (182—83): „. . . Es ist entsetzlich, dies zu denken, und furchtbar inhaltsschwer wäre die Geschichte solcher Augenblicke. Das Licht flackert noch einmal und ist aus: eine Nacht, so dick, wie die Erde keine kennt, ist um ihn; die Toten, die ihm früher sein Licht gezeigt hatten, ist er nun genötigt, mit dem innern Auge zu schauen, und zwar, da ihm die Begrenzung seines Raumes, die ihm das Licht vorher so freundlich gewiesen hatte, durch die Finsternis entrückt ist, so muss er sich nun gleich das

ganze Totengewölbe auf einmal vorstellen, die ganze durchbrochene Totenstadt mit all ihren Bewohnern — er horcht — vielleicht rührt sich heimlich etwas — alles stille, nur das Knistern seines Trittes und das dumpfe Rascheln seiner Hände, wie er sich an den Mauern fortgreift — er ruft, er ruft — keine Hoffnung, gehört zu werden; er geht in Todes- und Geisterangst — gestachelt fort durch Gänge und Gewölbe, die sich ewig ineinander münden. — — Es sind bereits Stunden, es ist vielleicht schon ein Tag vergangen — er fasst, an der Felsenmauer fortgreifend, einen Toten; und erkennt, dass es derselbe sei, den er schon einmal ergriffen habe — dabei hört man von oben herab die Orgel tönen, vielleicht auch das Singen der Gemeinde, oder das Läuten der Glocken, das Rasseln der lustigen Wagen auf dem Strassenpflaster — er ruft und ruft — — Alle gehen sie ihrer Wege, es wird stille, also Nacht — und des andern Tages hört er es wieder so — und so fort, und so fort — — bis in der Gruft um einen Toten mehr ist."

Endlich die wirkungsvoll bezeichnende Schlussantithese im Momentbilde: „. . . der schmale Türflügel ging auf, und wir traten auf das vom Regen glänzende Steinpflaster des Stefansplatzes hinaus. — Die Brust des stärksten Mannes hob sich freier in der frischen Luft . . . Man zündete eben die Abendlichter an, Gold, Silber, schimmernde Seidenstoffe, wurden davon in den strahlenden Kaufbuden beleuchtet — kostbar gekleidete Menschen wimmelten an mir vorüber; glänzende Karossen rollten; der Turm St. Stefans stieg riesig empor, und Sprechen und Lachen erscholl ihm gegenüber, den beleuchteten Häusern entlang. — — Ich aber ging wie im schweren Traum nach Hause, während an mir vorüberhuschte der Strom des unbegreiflichen Lebens der Menschen." 183.

Offenbar finden auch die Stimmungen und Gedankenreihen dieser „Leichenphantasie", wie ihre Analogien in der österreichischen Literatur bis heute, so ihre Ur- und Vor-

bilder in der Romantik. Sie sind ihr nicht nur geläufig, sie sind für sie typisch; ja man kann sagen, ihre ganze Kunst schwingt zuletzt in diesem Rhythmus; das meint Novalis, dieser Prophet der tiefen Einheit von Tod und gesteigertstem Leben, wenn er sagt: „Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsres Lebens.“ „Das Leben ist der Anfang des Todes.“ Deshalb hat ihm „alle Poesie einen tragischen Zug.“ So liegen ihm jene Betrachtungen in den Lehrlingen zu Sais nahe, die erst weiterhin einer optimistischen Wendung weichen. — —. „Die Natur bleibe, soweit man käme, immer eine furchtbare Mühle des Todes: überall ungeheurer Umschwung, unauflösliche Wirbelkette, ein Reich der Gefrässigkeit, des tollsten Übermuts, eine unglücksschwangere Unermesslichkeit . . Wie ein Heiland stehe dem armen Menschengeschlechte der Tod zur Seite“ . . „sei nicht alles, was man sehe, schon ein Raub des Himmels, eine grosse Ruine ehemaliger Herrlichkeiten, Überbleibsel eines schrecklichen Mahls?“ So heisst es bei Tieck: „Die Berge standen fern hinauf wie Totenhügel, das ganze Menschengeschlecht kam mir arm und bejammernswürdig vor, wie sie alle mit den Füssen schon in ihren Gräbern wandeln, und immer tiefer und tiefer untersinken“.

So empfindet es Jean Paul (Brief Albanos im Titan): „. . . wenn vor mir die Jahreszeiten des Lebens am Ufer vorüberlaufen mit Blumen und Blättern und Früchten, und wenn auf dem langen Strome das Menschengeschlecht in tausend Wiegen und Särgen hinunterschiesset. Ach, nicht das bunte Ufer fliehet vorüber, sondern der Mensch und sein Strom; ewig blühen die Jahreszeiten in den Gärten des Gestades hinauf und hinab; aber wir rauschen einmal vor den Gärten vorbei und kehren nicht um.“ —

Es ist einer zurückhaltenden Natur, wie die Stifters, psychologisch angemessen, dass sich solche Äusserungen mehr in der diskreten Entfernung von sich selber, welche die Novellen erlauben, vorfinden, als in unmittelbar persönlichen Dokumenten, wie Briefen und Gesprächen. Gleichwohl fehlt

es auch in diesen keineswegs an ähnlichen Stellen, in den Briefen sowohl wie in den Episteln Albrechts an Titus (Feldblumen), deren unmittelbar autobiographischer Charakter sogleich einleuchtet und aus dem bereits einige der bezeichnendsten Stellen angeführt wurden.

Nichts ist hier, wenn anders in Briefen gerade das Kleine das Bedeutsamste ist, charakteristischer, als der sich so oft wiederholende Ausdruck des Verlangens nach Heiterkeit und Seelenruhe — man wird zugeben, dass solche spontanen Ausbrüche bei einer innerlichst heiter-optimistischen Natur befremdlich wären. Das „Ach Gott! nur Ruhe und vor allem Liebe.“ An von Kriegs-Au 11. X. 65. B. III. 183 — dies hat geradezu etwas von einem Monogramm seines Wesens. „Denke Dir mich recht heiter und gutmütig — aber das Herz tut mir doch immer leise weh.“ An Siegmund Frh. von Handel 20. IX. 37. B. I. 34. „Wann wird denn einmal dieser Vulkan ausbrennen? . . ich stehe . . ein blitzender Krater, auf dem wohl gar süsse Weine wachsen, aber zitternd unter der Drohung vielleicht morgender Vernichtung.“ An Frh. v. Brenner 16. VIII. 32. B. I. 3.

„Ich dachte . . an Galerien, wo die Augen und Wangen längst vergangener Geschlechter noch immer ihre Freude und ihr Weh erzählen — — — — dann dachte ich an unser eigenes Streben und an den Glanz derer, die nachher sein werden — — und in dem Fortspinnen desselben düster-schönen Gedankens zog ich die sanften Fäden planlosen Phantasierens um mein Haupt . . .

Ach! ein sanftes Eden liegt im Menschenherzen, und es blühen darin leuchtende und dunkle Blumen. Meine gewöhnliche Frühlingstrauer stellte sich ein. Ich weiss nicht, ob die schönen allerersten Frühlingstage auch andere traurig machen. Weithin über den Horizont Ungarns schweiften trübe gedehnte Streifen — der Abend kam endlich — ein weisslicher Rauch trank die Stadt ein — Frühlingsabenddünste beschmutzten das Gold des Himmels, und ein dumpfer roter Mond kämpfte sich

langsam herauf. — Ich aber dachte und dachte — — so geht es immer — und so geht es immer.“ Albrecht an Titus. Feldblumen I 33 34.

„Sagt ich dir nicht, das Fatum laure? . .“ An v. Handel 20. IX. 37. B. I. 33. „Die Verhältnisse sehen und doch die Verwirrung und Schlechtigkeit geschehen lassen müssen, ist ein Schmerz, der sich kaum beschreiben lässt . . .“ An Heckenast 4. IX. 49. B. I. 179.

„Ich darf nicht daran denken, sonst ergrimmt der Gott im Menschen, wie Jean Paul sagt.“ An Heckenast 13. V. 54. B. II. 53. „Das Herz möchte einem brechen bei Betrachtung gewisser Unmöglichkeiten.“ An Heckenast 20. VII. 37. B. II. 177. „Diese Art Schmerz springt an einen heran wie eine Schlange.“ An Heckenast 12. V. 58. B. II. 225.

„R.s Tod hat mich sehr erschüttert. . . Müssen denn solche Blumen so schnell zerstört sein, und das unendliche Gras wächst bis in den Herbst hinein? Fast scheint es ein Naturgesetz zu sein.“ An v. Handel 23. VII. 65. B. III. 159. „. . . Nur sind die Hunde einer gewissen Klasse von Menschen darin vorzuziehen, dass sie wissen, dass sie Hunde sind, und ihrem menschlichen Freunde mit Liebe anhängen, während obgedachte Klasse mit dem, der eine andre Sprache spricht als sie, nichts anders anzufangen wissen, als ihn zu kreuzigen. (Vgl. Schopenhauer.) Es ist noch immer gut, wenn das Kreuz kein hölzernes ist, und die Nägel nicht wirkliche Nägel sind, wie es bei dem geschah, der jetzt von einem grossen Teile der Menschheit als das Höchste angebetet wird.“ An Heckenast 29. VII. 58. B. II 241.

„Die Walhalla mochte ich dieses Mal gar nicht besehen, ihr Besuch hat mir vor Jahren Tränen gekostet, jetzt hätte ich Ingrimm gefühlt. Dieses Vergöttern der Toten, die man im Leben gekreuzigt hat und noch immer kreuzigt, ist zu empörend und ekelhaft.“ An Heckenast 1. VII. B. III. 154—55.

„Wir Menschen plagen uns ab, um die Mittel zum Leben zu erwerben, nur das Leben lassen wir dann bleiben.“ An Heckenast 29. XI. 59. B. II. 289—90.

„Mich widert alles Gemeine so an, dass ich ihm aus dem Wege gehen muss, und wo ich es nicht kann, mich unglücklich fühle.“ An Heckenast 23. II. 57. B. II. 150.

„An der Welt im Grossen habe ich Ekel; die Natur und einzelne Menschen sind noch Freunde für mich.“ An Heckenast 26. IV. 59. B. II. 260.

„Liebe in einem edlen Freundeskreise muss uns wohl Linderungstropfen in die Trauer um die sittlichen Zustände unseres gesittesten Weltteils bringen. Wäre dies nicht, und das Glück zwischen seinen vier Pfählen nicht, dann wäre wohl zu wünschen, dass man schnell seine Arbeit, die für die irdische Laufbahn bestimmt ist, abtue, und von dannen ginge, so es Gott gefällt.“ An Johannes Aprent 18. X. 66. B. III. 264.

In all diesen und verwandten Stellen, Zusammenhängen und Äusserungen wird sich die ursprüngliche Wertungsart dieser Psyche kaum misshören lassen. Was nun in Stifters Werk wie in seinen vielfachen theoretischen Erwägungen dem entgegenzustehen scheint, ist nur der Ausdruck des seiner Natur völlig gemässen Bedürfnisses, um jeden Preis die letzten Konsequenzen dieser Empfindungsweise aus dem Pessimistischen heraus in eine optimistische Beziehung irgendwelcher Art umzubiegen, jenes Bedürfnisses, aus der innern Unertragbarkeit des Gegenteils erwachsend, nach einer seelischen Balanzierung, nach jener „Meeresstille der Seele“, welche d i e Dinge in unsichtbare Tiefen versinken lässt, die nur im Sturme des Innern sich herauswagen. Es ist das typische Verhalten der romantischen Psyche, das hier Stifter, in seiner Art noch ein Vertreter der Spätromantik, in nur schwächerer Ausprägung zeigt: Diese heimliche Grausamkeit gegen das eigene Ich, die sich zwingt, von den Nachtseiten das Auge nicht wegzuwenden, zugleich, trotz allem Schwelgen

oft in pessimistischen Stimmungen, unfähig doch, sie dauernd zu ertragen — und nun ein Darüberhinauswollen um jeden Preis. Sie halten die Welt nicht aus, wie sie sie vermöge ihrer seelischen Organisation doch einmal sehen müssen: Dies ist das eigentliche romantische Schicksal und Problem. An diesem letzten Zwiespalt ihrer Natur gehen sie zugrunde, oder sie schaffen sich, gewaltsam sozusagen, einen sicher umfriedeten Bezirk inmitten der Furchtbarkeit des allgemeinen Seins: die Flucht in Märchen und Sage, ins Volkstümlich-Primitive, die Rückwendung zum Mittelalter, die Sehnsucht nach Italien, die Rettung in die Musik, das Aufgehen im Nur-Ästhetischen, die Neigung zur Mystik, der häufige Übertritt in die Friedhofstille des Katholizismus — all dies ist nur verschiedene Ausdrucksform für dasselbe instinktive Bedürfnis des Romantikers, ist seine Arche, der Sindflut der empirischen Lebenstragik zu entgehen. Abgeschwächt zwar den äussersten Aufgipfelungen der Romantik gegenüber, erscheint dies doch als die entscheidende Deutungsmöglichkeit für die Voraussetzungen der Kunst Stifters: Sie ist, ihrer letzten Bedingtheit nach, nichts als die sozusagen technische Möglichkeit für den Dichter, einem Weltbilde zu entgehen, dem er unbewusst sich nicht gewachsen fühlt. Wir haben hier einen typischen Fall von Eroberung des Optimismus, von einem fast leidenschaftlichen Willen zur Vorsehung, eine eigentümliche Erfüllung jener Forderung Nietzsches, man solle „lernen, das Notwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen.“ So bietet Stifters Kunst ein Weltbild, das seine Rundung nicht durch Assimilierung, sondern durch Abwehr gewinnt, und das wir hinnehmen nicht wegen der Weite seines Umfassens, sondern wegen der Energie eben in der Abweisung des seiner Natur nicht Gleichklingenden.

Schon in den angeführten Stellen begegneten Einzelbelege dieser unvermittelten Übersetzung einer pessimistischen Grundansicht in eine optimistische Sphäre. Ein Beispiel von typischer Prägnanz ist aber für diese Art der Rettung in einen

optimistisch gewandten Fatalismus vielleicht am meisten der Eingang des Abdias, dessen herbe Ahasverus-Tragik dem Dichter selbst ein Wort dämpfender Schonung zu fordern schien. Hier heisst es:

„. . . Aber es liegt auch wirklich etwas Schauerndes in der gelassenen Unschuld, womit die Naturgesetze wirken, dass uns ist, als lange ein unsichtbarer Arm aus der Wolke, und vor unsern Augen das Unbegreifliche. Denn heute kommt mit derselben holden Miene Segen, und morgen geschieht das Entsetzliche. Und ist beides aus, dann ist in der Natur die Unbefangenheit wie früher.

Dort, zum Beispiel, wallt ein Strom in schönem Silberspiegel, es fällt ein Knabe hinein, das Wasser kräuselt sich lieblich um seine Locken, er versinkt — und wieder nach einem Weilchen wallt der Silberspiegel wie vorher. — — Dort reitet der Beduine zwischen der dunklen Wolke seines Himmels und dem gelben Sande seiner Wüste. Da springt ein leichter glänzender Funke auf sein Haupt, er fühlt durch seine Nerven ein unbekanntes Rieseln, hört noch trunken den Wolkendonner in seinen Ohren und dann auf ewig nichts mehr.

Dieses war den Alten Fatum, furchtbar letzter starrer Grund des Geschehenden, über den man nicht hinaussieht, und jenseits dessen auch nichts mehr ist, so dass ihm selber die Götter unterworfen sind: uns ist es Schicksal, also ein von einer höheren Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen. Der Starke unterwirft sich auch ergeben, der Schwache stürmt mit Klagen dawider, und der Gemeine staunt dumpf, wenn das Ungeheure geschieht, oder er wird wahnwitzig und begeht Frevel.“

Bis hierher die konsequente Darstellung eines pessimistischen Fatalismus von Schopenhauerscher Tragik, der in jener Lorm'schen Frage der kreisenden Gestirne mündet: „Wozu, wozu?“ worauf es nur die Antwort des Romantikers gibt: Und ein Narr wartet auf Antwort. —

Und nun der optimistische Umbiegungsversuch: „Aber eigentlich mag es weder ein Fatum geben, als letzte Unvernunft des Seins, noch auch wird das einzelne auf uns gesendet; sondern eine heitre Blumenkette hängt durch die Unendlichkeit des Alls und sendet ihren Schimmer in die Herzen — die Kette der Ursachen und Wirkungen — und in das Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, und an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinab zu zählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht. Und haben wir dereinstens recht gezählt, und können wir die Zählung überschauen: dann wird für uns kein Zufall mehr erscheinen, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern Verschulden, denn die Lücken, die jetzt sind, erzeugen das Unerwartete, und der Missbrauch das Unglückselige. Wohl zählt nun das menschliche Geschlecht schon aus einem Jahrtausende in das andere, aber von der grossen Kette der Blumen sind nur erst einzelne Blätter aufgedeckt, noch fliesst das Geschehen wie ein heiliges Rätsel an uns vorbei, noch zieht der Schmerz im Menschenherzen aus und ein — — ob er aber nicht zuletzt selber eine Blume in jener Kette ist? wer kann das ergründen? Wenn dann einer sagt, warum denn die Kette so gross ist, dass wir in Jahrtausenden erst einige Blätter aufgedeckt haben die da duften, so antworten wir: So unermesslich ist der Vorrat darum, damit ein jedes der kommenden Geschlechter etwas finden könne, — das kleine Aufgefundne ist schon ein grosser herrlicher Reichtum, und immer grösser, immer herrlicher wird der Reichtum, je mehr da kommen, welche leben und enthüllen, und was noch erst die Woge aller Zukunft birgt, davon können wir wohl kaum das Tausendstel eines Tausendstel ahnen. — Wir wollen nicht weiter grübeln, wie es sei in diesen Dingen, sondern schlechthin von einem Manne erzählen, an dem sich manches davon darstellte, und von dem es ungewiss ist, ob sein Schicksal ein seltsameres Ding sei, oder sein Herz. Auf

jeden Fall wird man durch Lebenswege wie der seine zur Frage angeregt: „Warum nun dieses?“ und man wird in ein düsteres Grübeln hineingelockt über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge.“ St. II. 2—4.

Es ist unmöglich, hier zu übersehen, wie sehr diese Herumdrehung der ursprünglich pessimistischen Auffassung den Charakter des Konstruierten und Willkürlichen zeigt. Das blosse Bedürfnis, die Dinge nicht in der vollen Tragik ihrer grässlichen Zufälligkeit zu sehen, lässt ihn hier zu einer vergewaltigenden Umdeutung greifen — zu einem Pessimismus gleichsam mit umgekehrten Vorzeichen — deren formale logische Diskontinuität schon die inhaltliche Unzulänglichkeit versinnlicht, und die durch die eigentümliche Unsicherheit am Schluss des zitierten Abschnittes das Gefühl ihrer mangelhaften Position unbewusst verrät. Vielleicht sind es derartige Stellen, auf welche sich der gelegentlich ausgesprochene Vorwurf stützt, Stifters Welt- und Kunstanschauung sei es von anfechtbarer Inkonsequenz. Diesen und ähnlichen halbtheoretischen Äusserungen Stifters, wie besonders der allenthalben genugsam zitierten Vorrede zu den Bunten Steinen, ist freilich eine solche etwas brüchige Einheitlichkeit leicht nachzuweisen. Aber in diesen bewusst formulierten Anschauungen liegt eben — was jene Kritiker übersehen — ersichtlich überhaupt nicht der eigentliche Angelpunkt der Frage. Theoretisch gefasste Anschauungen sind, da sie ihrer Eigenart nach leicht Allgemeingültigkeit beanspruchen, allemal von irgendeinem andern Standpunkte aus beschränkbar und angreiflich; eine Weltauffassung an sich, mögen ihre Einzelglieder zueinander immerhin logische Widersprüche oder Schwierigkeiten aufweisen, ist, vermöge ihrer Vereinheitlichung durch die Persönlichkeit, schlechterdings unantastbar in ihrer Geschlossenheit. Sie unterliegt überhaupt nicht mehr irgendeiner Wertung, ihre Rechtfertigung liegt in ihrer Existenz begriffen. Die theoretische Synthese mag also Stifter hier, wie späterhin gewisse Teile seiner Kunsttheorie, in der

Tat missglückt sein: Die Synthese innerhalb der Persönlichkeit selbst entzieht sich deshalb doch völlig jeder äussern Gerichtsbarkeit. —

In der eigentümlichen Dopplung eben dieser alternierenden Grundstimmungen scheint zuletzt das merkwürdige Charakteristikum von Stifters Kunst zu wurzeln, das seinem ganzen künstlerisch gestalteten Weltbilde jene blasse Entferntheit und Vereinseitigung gibt; eine unleugbare Begrenztheit und Enge, die man so oft dem Künstler Stifter zum Vorwurf gemacht hört, während sie natürlich nichts ist als der konsequente Ausdruck innerer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Menschen. In der Tat ist es auch für die Einzelbetrachtung seiner Werke die psychische Unfähigkeit, die letzten Folgerungen einer doch nie ganz entäusserbaren Auffassung der Welttotalität zu ertragen, was ihn in seiner Kunst gerade den entgegengesetzten Tendenzen sich in die Arme flüchten lässt; Flucht ist seine Kunst, wie ihrer ganzen Bedingtheit nach, so auch in ihren Einzelheiten; sie soll ihm ein Reich der Ruhe und des Unangefochtenseins sichern vor der blindgrausamen Zufälligkeit da draussen. Gerade wie er sich im Leben seine unglückliche Ehe mit einer ungeliebten Frau, die er aus Trotz wegen anderswo erlittener Abweisung geheiratet — „die tiefste Tragik seines Lebens“ nennt Sauer dieses verfehlte Bündnis — wie er diese Ehe je länger je mehr zu einer idealen Vereinigung hinaufzusteigern pflegte, und seine Frau, in dem unbewussten Bedürfnis nach der „täglichen Selbsttäuschung“, und vielleicht aus leise nagendem Schuldgefühl, vor sich selbst und vor andern hinaufstilisierte. (Vgl. Hein, A. S. Sein Leben und seine Werke.)

Mit einer gewissen Naivetät spricht sich dieser Hang zum Nichtsehenwollen an den zahlreichen Stellen aus, wo er seine Theorie von Wert und Unwert der Leidenschaft und ihrer Darstellung für die Kunst zu formulieren strebt. Es wiederholt sich dabei, in engeren Dimensionen, jene Grunderscheinung in der Beurteilung Stifters: dem so auffallend be-

tonten Streben nach Leidenschaftslosigkeit wird die Unleidenschaftlichkeit des Autors selber als Erklärung untergeschoben; wobei nicht bedacht wird, dass niemand eine Ethik mit Leidenschaftsfreiheit als beherrschender Norm aufstellt, der selbst die geforderte Eigenschaft schon in hohem Masse besitzt. Gerade das Gegenteil ist nach psychologischer Gesetzmässigkeit und aus tausendfach analoger Erfahrung das Wirkliche — man denke nur wiederum an Schopenhauer oder an sein Gegenspiel Nietzsche. Jenes Fluchtartige, der Sehnsuchtscharakter seines Quietismus tritt zwar nicht an allen Stellen an sich deutlich hervor, aber ihre Gesamtheit lässt, zumal im vergleichenden Zusammenhange mit den typischen Erscheinungen seiner Novellentechnik, — deren Einzelheiten sich weiterhin anzuschliessen haben — den deutlichen Unterklang dieses moll gar nicht misshören. Man vergleiche unter solchem Gesichtspunkt eine Reihe von Einzelbetrachtungen des Dichters über diesen Gegenstand; hierbei dürfen solche, die in den Äusserungen über Stifter regelmässig angezogen zu werden pflegen und daher fast schon als literaturgeschichtliche Zitate geläufig sind, wegen ihrer fundamentalen Bedeutung für die Erkenntnis Stifters zwar nicht durchgängig als vorausgesetzt unbeachtet bleiben, es genügt indes bei jener bekanntesten Stelle, der Vorrede zu den bunten Steinen, wohl, an sie zu erinnern. (B. St. Vorrede. S. VI: „Weil wir aber schon einmal von dem Grossen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen viele anderer Menschen abweichen“ usw.). Ihr Kern liegt in dem Satze: „Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“

Diese bekannteste, für den Einfluss der Weltanschauung Stifters auf sein bewusstes Kunstschaffen in der Tat höchst bezeichnende Stelle findet nun ihre Ergänzung in einer ganzen Reihe ähnlicher in Briefen und theoretischen Schriften, die in ihrer Art ebenso bedeutsam erscheinen. So schreibt er an Heckenast (11. II. 58. B. II. 211.): „. . . Mein Werk

ist weit entfernt von einem Goetheschen, von der Grossartigkeit des Inhaltes und der schönen klaren Fassung: aber mit Goethescher Liebe zur Kunst ist es geschrieben, mit inniger Hingebung an stille reine Schönheit ist es empfangen und gedacht worden. Das sind Dinge, welche der heutigen Dichtkunst fast abhanden kommen, und nur mehr in alten Meistern zu finden sind. Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist. Das Sittengesetz allein ist in seiner Anwendung Kraft (darum, weil es in Shakespeares Stücken ü b e r den Leidenschaften tront, sind sie so gross, nicht w e i l Leidenschaften darin sind . . .“

„Leidenschaft ist verächtlich, darum die neuere Literatur häufig verächtlich. Gefühl kann gut und schön sein. Übermass aber schwächt auch ab. Mässigung ist Kraft, nicht Schwäche. Toben ist Schwäche.“ An Heckenast 5. II. 53. B. II. 9.

„Jede Grösse ist einfach und sanft, wie es auch das Weltgebäude ist, und jede Erbärmlichkeit poltert, wie Pistol in Shakespeare, und die Unkraft lärmt auch und schlägt um sich, wie Knaben in ihren Spielen tun, wo sie Männer darstellen.“ An Heckenast. VII. 47. B. I. 138.

Hierin, nicht etwa in äusserlichen Recensenten-Controversen, wurzelt denn auch seine tiefe, unausrottbare Abneigung gegen H e b b e l: „. . . Freilich drängt sich auch Hebbel und die ihm verwandten Narren auf die Bühne, und bringen ihr naturwidriges Gezerre und ihre seltsamlichen, ungetümlichen Auswüchse zu Markte, erwischen statt des Tragischen immer nur das Widerwärtige, weil sie unsittlich sind, daher nicht wissen, dass ungeheures Unglück, schaudervolles Verhängnis nur poetisch und verklärt erscheint durch die Grösse und Erhabenheit des Herzens, auf das es stösst, und dass das Schauderhafte an und für sich allein, das sie immer mit ausgesuchter Schlechtigkeit

und Raffinerie bringen, nichts weiter als eine Fleischbank ist. Ich ergrimme immer über diese Unreinen im Tempel, und es fällt mir das Evangelium ein, wo der Sanfteste der Sanften in Wut geriet, da er die Käufer und Verkäufer im Tempel sah, dass er sich Stricke flechten und sie herausjagen musste. Aber es tut nichts, solche Dinge sind immer gewesen, und immer vergangen.“ An Heckenast 16. VII. 51. B. I. 217-208.

Die Einseitigkeit, ja Monomanie solcher Auffassungen, namentlich wo sie sich theoretisch verdichten, ist unleugbar. Aber sie liegt tiefer begründet, als in der schrullenhaften Eigenart einer barocken Sonderlingsnatur. Wir haben einen jener typischen Seelenverhalte dem Dasein gegenüber, eine jener besonderen Formen der Weltaneignung, wie sie zu allen Zeiten ihre Vertreter findet. Und am meisten in romantisch gerichteten Zeiten, wie die, aus welchen Stifter kam. Man hat ihn einen „Fanatiker der Ruhe“ genannt; man könnte ihn einen Romantiker der Ruhe nennen. In der Tat ist das mehr als nur eine Metapher. Wirklich verknüpft gerade diese Seite Stifters ihn mit der Romantik im engeren Sinne jener Bewegung des Jahrhundert-Anfangs. In Jean Pauls Vorschule der Ästhetik, die für Stifter zeitlebens eins der bestimmenden Bücher war und die er häufig zitiert (vgl. auch Kosch a. a. O.) — bei Jean Paul schon findet sich die nämliche Theorie und Stimmung mit seltsamer Analogie vorgebildet:

„Nur der unverständige Jüngling kann glauben, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches, so wie etwa für die Büste des nüchtern-dichterischen Platon die Büste des Bacchus ausgegeben wird. Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt.“ Über das Genie.

„Missverstand und Vorurteil ists, aus dieser Besonnenheit gegen den Enthusiasmus des Dichters etwas zu schliessen; denn er muss ja im Kleinsten zugleich Flammen werfen und an die Flammen den Wärmemesser legen; er muss mitten

im Kriegsfeuer aller Kräfte die zarte Wage einzelner Silben festhalten und muss . . . . den Strom seiner Empfindungen gegen die Mündung eines Reims zuleiten. Nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Teile werden von der Ruhe erzogen.

Poesie soll, wie sie auch in Spanien sonst hiess, die fröhliche Wissenschaft sein und, wie ein Tod, zu Göttern und Seligen machen, aus poetischen Wunden soll nur Ichor fliessen, und wie die Perlenmuschel muss sie jedes ins Leben geworfene scharfe oder rohe Sandkorn mit Perlenmaterie überziehen. Ihre Welt muss eben die beste sein, worin jeder Schmerz sich in eine grössere Freude auflöst, und wo wir Menschen auf Bergen gleichen, um welche das, was unten im wirklichen Leben mit schweren Tropfen auffällt, oben nur als Staubregen spielt. Daher ist ein jedes Gedicht unpoetisch, wie eine Musik unrichtig, die mit Dissonanzen schliesst."

„Pascal hält den Menschentrieb nach Ruhe für eine Reliquie des verlorenen göttlichen Ebenbildes. Mit Wiegenliedern der Seele nun zieht uns der Grieche singend auf sein grosses glänzendes Meer; aber es ist ein stilles." V. d. Ä.

„Eine innere Windstille, die nirgends so gross und so magisch ist, als in Seelen, an denen Wirbelorkane hin- und hergerissen haben, überdeckte sein ganzes Wesen mit einer sehnsüchtigen Wonne, die in anderen Augen als seinen in Tränentropfen zerflossen wäre.

O Ruhe, du sanftes Wort! — Herbstflor aus Eden! Mondschein des Geistes! Ruhe der Seele, wann hältst du unser Haupt, dass es still liege, und unser Herz, dass es nicht klopfe?" Hesperus.

Und wie mit seiner engeren literarischen Vergangenheit, so verknüpfen ihn die Fäden verwandtschaftlicher Analogien auch mit seiner, und mit unsrer Gegenwart — gleichsam als Symbol, dass es sich um eine seelische Auffassungsweise von überzeitlicher Gültigkeit handelt. Sehr gut bemerkt Harmuth

(A. S., Einleitung S. XXVII), dass diese „seine vielangefochtene Anschauung von dem Grossen und Kleinen“ . . . wie schon mit Jean Paul — so „auch im wesentlichen mit den von dem englischen Kunsthistoriker John Ruskin fast zur gleichen Zeit (1842) ausgesprochenen Gedanken übereinstimmt“ — einer der merkwürdigen Fälle von unabhängigem zeitlichen Parallelismus! — „Auch nach diesem tut sich weder in den offenkundigen und lauten Offenbarungen der elementaren Energien, noch im Hagelschlag, noch im Treiben des Wirbelwindes der höchste Charakter des Erhabenen kund. „Gott ist nicht im Erdbeben, nicht im Feuer, sondern im sanften, stillen Sausen . . . die unaufdringliche Majestät ist in der Tiefe, in der Ruhe, in dem Bleibenden.“ (Moderne Maler). Klingt nicht selbst diese Elias-Reminiszenz — charakteristisch in demselben Zusammenhange auch bei Jean Paul, J. D. Ä. Theorie des Erhabenen (Cotta I. 120) — an Stifter an, der zitiert: „Mir fiel manchesmal bei ihm der Spruch der heiligen Bücher ein, wo einmal die göttliche Gestalt erscheinen sollte: sie war nicht in dem Rollen des Donners, sie war nicht in dem Brausen des Sturmes: aber in dem Säuseln des Lüftchens war sie, das längs des Baches hinab durch die fruchtbaren Büsche ging.“ Hagestolz. 387.

Man denkt auch an jene Stelle in Kellers so vielfach wahlverwandtem Grünen Heinrich (III. 13):

„Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muss es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkenden Teil von ihr sie wiederspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, dass er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben wie der, welcher am Wege steht. Dieser ist

darum nicht überflüssig oder müssig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen . . .“

„Inbezug auf Manches, was ich bisher poetisch nannte, lernte ich nun, dass das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Überschwengliche nicht poetisch ist, und dass, wie dort die Ruhe und Stille in der Bewegung, hier nur Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Gestalten herrschen müssen.“ (14)

Und wiederum im vollsten Gegensatze dazu Hebbel: „Das Problematische ist der Lebens-Odem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende, ist für sie nicht vorhanden. Nur, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse . . . sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe . . . .“ Tagebücher 23. I. 1844.

Noch weit auffallender als diese ist aber eine andere unabhängige Verwandtschaft, die wohl nur wegen ihrer Entlegenheit leichter entgeht, die Parallele nämlich zu dem modernsten Romantiker der Stille, zu Maurice Maeterlinck. Auch er zählt ja zu jenen Aposteln des Schweigens, welche „die höchsten Werte des Daseins in dem alltäglichen Dasein und jedem seiner Momente leben und nicht des Heroischen, des Katastrophenhaften, der exzeptionellen Taten und Erlebnisse bedürfen“ (Simmel). Man wird über der Lektüre Stifters geradezu beständig genötigt, sich jenes Kapitels über die „Tragik des Alltags“ im Trésor des humbles zu erinnern. „Es gibt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist und unserm wahren Wesen weit mehr entspricht, als die Tragik der grossen Abenteuer . . . . Muss man auf alle Fälle heulen wie die Atriden, damit ein ewiger Gott sich uns im Leben zeige und lässt er sich nie zu unsrer stillen Lampe hernieder? Ist nicht just die Ruhe furchtbar, wenn man darüber nachsinnt und die Sterne sie überwachen, und enthüllt sich der Sinn des Lebens im Aufruhr oder in der Stille? . . Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der

Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge, als der Aufruhr der Leidenschaft? . . . Erreicht mein Leben nur dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hocherhaben? Gibt es keine andren Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt? Blüht unsre Seele nur im Schosse von Gewitternächten auf? Man könnte sagen, dass man dies bisher geglaubt hat. . . . Es gibt tausend und abertausend mächtigere und verehrungswürdigere Gesetze, als die Gesetze der Leidenschaften, aber diese langsamen, zurückhaltenden und schweigsamen Gesetze gewahrt und versteht man, wie alles, was mit unwiderstehlicher Kraft begabt ist, nur im Zwielicht und in der Erholung stiller Lebensstunden." — Sagt es so nicht Stifter: „. . . welch ein unfassbares Mass von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit! In der andern, grossen Geschichte vermag auch nicht mehr zu liegen, ja sie ist sogar nur das entfärbte Gesamtbild dieser kleinen, in welchem man die Liebe ausgelassen, und das Blutvergiessen aufgezeichnet hat. Allein der grosse goldene Strom der Liebe, der in den Jahrtausenden bis zu uns herabgeronnen . . . ist die Regel, und seine Aufmerkung ward vergessen; das andere, der Hass, ist die Ausnahme, und ist in tausend Büchern aufgeschrieben worden." Mappe. 453. —

— Von den Gesichtspunkten aus, wie sie solche Formulierungen von Stifters beherrschender seelischer Tendenz mit aller wünschbaren Deutlichkeit ermöglichen, muss man die hauptsächlichen Eigentümlichkeiten beurteilen, welche zunächst die rein novellistische Technik des Dichters auszeichnen. Dem Scheidebedürfnis jeder Betrachtung ergeben sich in diesem Hinblick zwanglos zwei grosse Gruppen, deren immanenter Zusammenhang durch die gesonderte Herausstellung offenbar nicht berührt wird: einmal die Art, wie Stifter dem Ganzen der Erzählung den Charakter der unwillkürlichen Distanzierung, den Schimmer jenes idealisierenden Ferneblaus zu verleihen weiss; zum Zweiten seine Weise der

Menschendarstellung, die das Prinzip des „Nicht allzu genau Betrachtens“ folgerichtig fast bis zu einer typisierenden Idealität hinaufsteigert.

Wenn man die rein äussere Komposition seiner Novellen, — der Studien also, der Bunten Steine und etwa der bedeutenderen der nachgelassenen „Erzählungen“ vergleichend überschaut, so ist, vor allem andern, ein gemeinsamer Zug jedem Betrachter sogleich auffällig: die offenkundige Absichtlichkeit, in der die erzählte Wirklichkeit mit ihren Menschen, Stimmungen, Begebenheiten in eine sehr weit genommene epische Entfernung gerückt wird. Gewiss ist es die letzte unterscheidend prinzipielle Bedeutung jedes Kunststils, dass er die Elemente der empirischen Aussenwelt in eine andre Distanz von uns stellt und so, indem er die Dinge in einen gewissen Abstand von uns rückt, sie uns in andrer Weise gerade wieder nahe bringt: — Wenn diese überlegene Distanzierung auch Wesen und Wert gerade epischer Kunst in besonderem Masse ausmacht, so ist doch die Art, in der Stifters novellistische Technik dieses In die Ferne Rücken bewirkt, auch innerhalb jener epischen Gemeinsamkeit von völlig charakteristischer Besonderheit. Gewissermassen eine latente Berührungsangst vor dem Wirklichen, eine Art Hyperästhesie für jedes Zusammentreffen mit der robusten Tatsächlichkeit des Seins äussert sich hier unmittelbar, weit über die erforderliche epische Ferne hinaus. Die staffagenmässige Hineinstellung des rein menschlichen Erlebens und Handelns — wenn es dazu kommt — in die breit ausgeführte Landschaftlichkeit nicht sowohl des Hintergrundes als der gesamten Umgebung, die für alle Studien so bezeichnend ist — eigentlich nur drei wachsen darüber hinaus (Abdias, Brigitta, Waldsteig) — dieser Studientyp, dessen malerisch wahlverwandte Bildmässigkeit Stifter recht eigentlich erst geschaffen, ist nur der adäquate künstlerische Ausdruck dieser Grundstimmung. Wie es Emil Kuhs (Zwei Dichter Österreichs) nachempfindende Delikatesse ausspricht: Seine Men-

schen „gehen durch die Landschaft gleich Wallern, die an einen Gnadenort gelangen wollen“ . . . sie sehen gleichsam „im Schatten der Naturschilderung“. „Nur von Zeit zu Zeit schimmern auch die Gesichter hervor, werden die Linien deutlicher.“ Der Typus des Stiles ist damit in ausgezeichneter Bestimmtheit getroffen. In Wahrheit, die Taten und Geschicke seiner Menschen — und es sind meist mehr Geschicke als Taten — sind in die ruhige Zuständlichkeit einer begrenzten Landschaft fast nur wie ein Teil von ihr, wie ein Waldrauschen oder eine Heidesage, in vager Blässe hinein verflochten. Ihre Schritte sind leise und gleichmässig, und ihr Leid, ihr Schicksal, ihre Tragik darf nur als Erinnerung, als Bericht, als resignierter Ausblick hineinspielen, wie in seinem Landschaftsbilde die belebte menschenreiche Ebene nur ferneblau in seine Bergwaldeinsamkeit hineinleuchtet.

Wohlbeachtet: Dieser Typ gilt nur als solcher, und trifft keineswegs die Gesamtheit der Studien. Und nichts beweist vielleicht mehr die Auffassung von der ursprünglich leidenschaftlichen Natur dieses Dichters, als der Prozess des Sichherausringens zu dieser gedämpften Landschaftlichkeit der Studie, wie er seit dem jeanpaulisch - leidenschaftlichen, ja sinnlich schwülen Kondor und der schwärmerischen Masslosigkeit der Affekte in den Feldblumen zu beobachten ist. Das fast stufenmässige Zunehmen dieses Vonsichab-Rückens des menschlich Individuellsten in eine naturverähnlichende Ferne symbolisiert so gleichsam schon im äusserlichen Grundriss seiner Novellistik das Ringen um Leidenschaftslosigkeit, das den Angelpunkt seiner eignen seelischen Geschichte und seiner Kunst ausmacht. Ein weiteres Moment ist in diesem Zusammenhang noch sinnenfälliger: die Flucht vor dem Dramatischen in all und jeder Form — und vielleicht darf man sagen, Stifter sei der undramatischste unter allen unsern Epikern — dies, mit einem Wort, absolut Unshakespearesche seiner Kunst versinnlicht sich bei der generellen Kompositionsanlage der einzelnen Novellen wohl am Augenscheinlichsten

in der sichtlichen Bevorzugung eines besonderen technischen Mittels: der Rahmenerzählung. Mit dieser Rahmentechnik, dem Zurückdrängen der eigentlichen Kernhandlung, wird der künstlerische Effekt gleichsam eines doppelten Proszeniums erreicht, das die Vorgänge auf der epischen Bühne sich bildmässiger zusammenschliessen lässt und ihnen eine Art höherer Selbständigkeit dem Zuschauer gegenüber verleiht. Wenn man geglaubt hat, hier eine eben nur rein technische Herübernahme aus dem Schatze der romantischen Kunstmittel sehen zu dürfen, so trifft das ersichtlich gar nicht den Quellpunkt dieser Erscheinung. Freilich ist die Rahmenerzählung von Jean Paul, dessen ganze Kunst nur ein beständig wirres Ineinanderrahmen ist, von dem Tieck des Phantasus an, über Hoffmann wie die reife Novellistik Goethes, bis zu den Ausläufern der Hauff, Mörike, Keller hin ein geradezu typisches Charakteristikum der romantischen Epik. Jener Leidenschaft der Romantiker zum barock-willkürlichen Ineinanderschachteln verschiedener Wirklichkeiten und Wirklichkeitsgrade, ihrem Hang zu einschiebender kunsttheoretischer Reflexion und paraphrasierender Abschweifung kam das lockere Gefüge einer solchen Kunstform wie geschaffen entgegen, und fast keiner von ihnen hat sie sich entgehen lassen. Ganz offenbar ist in diesem Sinne die Rahmenform Stifters durchaus nicht zu erfassen; dagegen spricht schon die sehr strenge Rundung und Geschlossenheit, die seine Kunst sonst überall auszeichnet. Höchstens die überhaupt völlig jeanpaulisierenden Feldblumen mit ihrer phantastisch spielenden Brief- und Tagebuchform kämen da in Betracht. Im übrigen aber liegt die Bedeutung dieses Kunstmittels bei Stifter eben nicht in einer äusserlichen Herübernahme — ganz abgesehen davon, dass von einem so ernsthaften, selbstkritischen Künstler nichts entlehnt wird, was nicht unmittelbar einer innern Resonanz in ihm entspricht — sondern der Ton liegt auf dem psychologischen Akzent. Unabhängig von den direkten Vorbildern der vorhergehenden Epoche, die für

ihn in diesem Zusammenhang nur den Wert einer handwerklichen Schulung besitzen, würde sich, zuletzt, Stifter diese ihm so völlig zusagende Form selbst geschaffen haben. Ganz analog liegt der Fall ja bei dem so verwandten nördlicheren Dichter, den man den norddeutschen Stifter nennen möchte — bei Theodor Storm: Auch hier eine ganz typische Vorliebe für die zurückschiebende, dämpfende Pedalwirkung des Rahmens, die ebenfalls nicht aus literarischer Romantik, sondern aus der eigensten Sonderart des Persönlichen sich restlos erklärt. Wie bei den Novellen Theodor Storms, so liegen die Bedingungen für die reiche, von Fall zu Fall sich nüanzierende Ausgestaltung der Rahmenform schon in der Problemstellung von Stifters Erzählungen einbeschlossen: Ihnen allen fast gemeinsam ist eine eigentümliche Stimmung des Rückblicks. Ähnlich wie wiederum bei Theodor Storm klingt das Aus der Jugendzeit in den meisten dieser Geschichten wieder, mag nun eigne Erinnerung das Vergangene verlebendigen — Mappe, Brigitta, Zwei Schwestern, Granit, Kalkstein — oder mögen Folgen früherer dunkler Geschicke in die gegenwärtige abendliche Ruhe kontrastierend hineinspielen — Heidedorf, Hochwald, Narrenburg, Mappe, Das alte Siegel, Turmalin — Grundstimmungen, die gleichsam von selber dann zur technischen Form der Resignationsnovelle, in Stormschem Sinne, führen. Wie die Durchführung des Rahmengedankens jeweils individualisiert wird, zeigt die Beherrschung des gestaltenden Künstlers, der sich keineswegs mit einer literarisch-überlieferten Norm schematisierend begnügt. Der in den Werken der engern Romantik oft nur äusserst lose, schalenartige Zusammenhang zwischen dem Gehalt des Rahmens und der eigentlichen Kernerzählung ist hier umgebildet zu einem integrierenden Herauswachsen aus dem Stoffe selbst. So findet sich eine erstaunliche Mannigfaltigkeit dieses technischen Motivs in immer neu gewandelter Formung. Zunächst nur das kurze einführende oder betrachtungsvolle Vor- und Nachwort des Autors, oft, in der

alten Technik, mit Apostrophierung des Lesers. Feldblumen 163/64. Schlusswort: „. . . Und so, lieber Leser, gehabe dich wohl!!!“

Heidedorf: „Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will . . . .“ „. . . Wie es aber des öfteren geht, dass tiefsinnige Menschen, oder solche, denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung . . . in das Herz gepflanzt hatte, gerade solche Orte aufsuchen und liebgewinnen, weil sie da ihren Träumen und innerem Klingklang nachgehen können: so geschah es auch auf diesem Heidefleck . . . nämlich . . .“ I. 166. „Und somit lasst uns Abschied nehmen von dem Knaben auf der Heide“. 173.

„So weit geht unsre Wissenschaft von Felix, dem Heidebewohner. — Von seinem Wirken und dessen Früchten liegt nichts vor: aber sei es so oder so . . .“ 200.

Hochwald: „. . . Der Ort dieser Waldschwenkung nun, vergleichbar einer abgeschiedenen Meeresbucht, ist es, in dessen Revieren sich das begab, was wir uns vorgenommen zu erzählen . . .“ I. 202. „. . . Und nun lieber Wanderer, wenn du dich satt gesehen hast, so gehe jetzt mit mir zwei Jahrhunderte zurück . . . dann, wenn alles ist wie in den Tagen des Glückes . . . dann geh mit mir die mittlere Treppe hinauf in das erste Stockwerk, die Türen fliegen auf — gefällt dir das holde Paar?“ 208.

Narrenburg: „. . . Und so, glückliches Paar, gehabe dich wohl!“ . . . „Wenn von den andern Schriften des roten Felsensaales etwas bekannt wird, so wird es dereinst vorgelegt werden.“ I. 144.

Das Vor- und Nachwort namentlich charakteristisch zur Mappe (erste Fassung) I. 446 ff.—682 ff. Abdias II. 2/4—114.

Brigitta: „Es gibt oft Dinge und Beziehungen in dem menschlichen Leben . . .“ usw. II. 184.

Hagestolz: II. 392 „Wenn man von dem Manne des Gleichnis des unfruchtbaren Feigenbaumes anwenden wollte.“

Waldsteig II. 395/97: Ich habe einen Freund der . . ." Nachschrift: „In dem Augenblicke, da ich dieses schreibe . . ." 468.

Zwei Schwestern, Einleitung II. 470. (Vgl. unten.)

Nachwort: „Der Zufall, von dem mein Freund behauptet, dass er so wichtig in sein Leben hineinspiele, hat ihn diesmal gut gebettet . . ."

Der beschriebene Tännling 645 ff.

651. „Man weiss nicht, wann sich das begeben hatte, aber es muss in sehr alten Zeiten gewesen sein . . ."

Kalkstein. B. St. 30 ff.: „Ich erzähle hier eine Geschichte, die uns einmal ein Freund erzählt hat, in der nichts Ungewöhnliches vorkommt, und die ich doch nicht habe vergessen können . ." „Jetzt da ich rede, steht die Schule längst" usw. 81/82.

Turmalin B. St. 83: „Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel. Es hat sich in vergangenen Zeiten zugetragen, wie sich das, was in den zwei ersten Stücken erzählt worden ist, in vergangenen Zeiten zugetragen hat. Es ist darin wie in einem traurigen Briefe zu entnehmen, wie weit der Mensch kommt, wenn er das Licht seiner Vernunft trübt, die Dinge nicht mehr versteht, von dem inneren Gesetze lässt, sich unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hingibt, den Halt verliert, und in Zustände gerät, die wir uns kaum zu enträtseln wissen."

Der Waldgänger 205 ff. „Wenn von unserm wunderschönen Lande ob der Enns die Rede ist" usw.

„Es sind jetzt viele, viele Jahre" usw. 213.

„Wie war seit jenen Jahren alles anders geworden!" usw. 217.

„Es sind noch Reihen von Jahren vergangen, und wenn auch das Bild, von dem er einstens geglaubt hatte, dass er es mit höchster Glut ewig im Herzen tragen werde, bis zu milder Ruhe ausgebleicht worden ist, so sind doch wieder

andere dafür in seiner Erinnerung aufgestanden, die er damals nicht beachtet hatte, und die sich jetzt mit sanftem Reize vor seine Seele stellten . . . Manches würde mit holdem Reize auf der Tafel des Landschaftsmalers stehen, und mit beschwichtigendem Masse zu der Seele des Beschauers reden, manches würde in dem Munde des Menschenmalers Gestalten erzeugen, die mit Gegenständlichkeit und mit ihrer klaren Einfalt unsere Seele füllen würden. Es ist so Mannigfaltiges emporgetaucht, wenn er den Blick in die Vergangenheit richtete, und er hat es gerne und mit Liebe zu den Erinnerungen seiner reiferen Mannesjahre gesellt. Er würde Vieles zur Festhaltung in seinem eigenen Angedenken, aus dem im Laufe der Zeiten Gestalten und Erscheinungen so unaufhaltsam fliehen, aufzeichnen, wenn er nicht fürchten müsste, dass die Züge, die so unscheinbar sind, und doch den ganzen Menschen machen, in seinen Händen zergingen, und er nur Schattenlinien bewahrte.

Tief zurück im Reiche der Erinnerungen steht ein alter Mann, den der Verfasser nicht gekannt hat, der etwas fremdländisch redete . . . und dessen Geschicke er, in sein eigenes Gefühl versunken, das ihm wie der Mittelpunkt der Welt erschien, wenig Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Nach vielen Jahren sind seine Verhältnisse bekannt geworden, nach denen einst wegen der Unscheinbarkeit des Mannes niemand gefragt hatte, und wir wollen uns dieselben zu unserer eigenen Erinnerung aufzeichnen, wenn sich anders etwas so wenig Gegliedertes darstellen lässt, das eher durch sein einfaches Dasein, als durch seine Erregung wirket.

Es ist die einförmige, harmlose Gestalt des Waldgängers, von welchem ich spreche.“ 217—18.

Gern, wie in der romantischen Novellenkunst — Phantasus, Serapionsbrüder — wird der Ausgang der Erzählung von einem Gespräch genommen. „. . . Die Gelegenheit zu der Geschichte kam von einem Streite, der sich in der Gesellschaft von uns Freunden darüber entspann, wie die

Geistesgaben an einem Menschen verteilt sein können" usw. Kalkstein 30—31.

„Es war in einer Gesellschaft lustiger Männer ein Streit über den altlateinischen Satz ausgesprochen, dass jeder Mensch der Schmied seines Schicksals sei" usw. Die drei Schmiede ihres Schicksals. Erz. 55—56.

„Es war einmal in einer grossen Gesellschaft von der französischen Revolution die Rede, und es wurden sittliche Urteile über manche ihrer Charaktere gegeben" usw. Zuversicht. Erz. 383.

Die Form der schriftlichen Aufzeichnung kommt natürlich jener Neigung zur Kulissenperspektive besonders entgegen. In den ersten Studien die romantische Brief- und Tagebuchform: „Der junge Mann, aus dessen Tagebuche das Vorstehende wörtlich genommen ist . ." Kondor 6.

Die Briefe der „Feldblumen". 29 ff.

„Ein Tagebuch ist eigentlich nur für den Führer desselben ansprechend, und ich müsste dich schlecht lieben, mein Titus, wenn ich dich erbarmungslos durch alle Tage meines Kalenders schleppte. Als wir . . uns . . versprachen, unser ganzes künftiges Leben auszuwechseln, d. h. uns gegenseitige gewissenhafte Tagebücher zu senden . ." usw. 38.

Namentlich aber wird späterhin der Altersduft vergilbter Aufzeichnungen ein bevorzugtes technisches Mittel, die Stimmung des Entferntseins wachzurufen: Die Aufzeichnungen im roten Felsensaale des Alten Siegels; die Mappe. Eingeschobene längere Ich-Erzählungen dienen ferner dazu, noch einmal eine zweite Hintergrundswelt aufzubauen, deren „Lang ists her" dann völlig im Dufte des Vergangenen verrinnt: Die Erzählungen des Obrists in der Mappe, Cölestes im Alten Siegel, des Oheims im Hagestolz, Rikars in den Zwei Schwestern, ebenso in den bunten Steinen die des Grossvaters — Granit, des Pfarrers — Kalkstein, Roderers — Nachkommenschaften, Erz. 115 ff. u. ä. Alle dienen dem einen

Zwecke, die Perspektive auf das Erzählte hin bildmässiger zu vertiefen.

In diesen Zusammenhängen reiht sich eine weitere charakteristische Erscheinung ohne weiteres an: Die seltsame Verschleppungstechnik der eigentlichen Handlung, die den Studien und Bunten Steinen nahezu insgesamt eignet, und die nicht dadurch beeinträchtigt wird, dass häufig gegen den Schluss hin die Handlung plötzlich in fast dramatische Schnelligkeit verfällt. Typus: Kondor, Feldblumen. Hochwald, Brigitta. Das alte Siegel. Man hat dies Adagio-Tempo der engern Handlung, dies wahre Schwelgen im Nicht von der Stelle Können, wie so vieles andre dem Künstler zum Vorwurf gemacht, während wiederum nur ein völlig konsequentes Durch- und Ausbilden seiner künstlerischen Anschauungsweise hier zugrunde liegt. Die Wertung des Lebens als des alltäglichen verlangt die Breite des Alltäglichen, und jene scheue Schnelle der Katastrophenentwicklung ist weniger fast der Forderung des künstlerischen Gegensatzes als der tiefeingewurzelten Abneigung gegen die laute Tragik zuzuschreiben. Mit diesem Typus der ganz langsam einsetzenden Handlung, die zu plötzlicher Katastrophe aufflackert und zuletzt wieder in trüber Melancholie oder milder Resignation langsam vertropft, ist jenes Prinzip der möglichsten Verteilung verquickt, das die Energiepunkte der fortschreitenden Handlung möglichst zu trennen und zu verheimlichen strebt. Mit einer beinah berechenbaren Häufigkeit der Wiederkehr ist die Erscheinung zu beobachten, dass gerade die Ziel- und Höhenpunkte des Geschehens durch eine gleichsam vibrierende Pause ersetzt werden. Diese Delikatesse des Übersehens im Augenblicke der letzten Leidenschaft oder des äussersten Schrecknisses, diese hastige Scham des Darüberfortwollens, diese diskrete Mitschwingenlassen nicht angerührter Saiten zeigt vielleicht am unmittelbarsten das letzte Grundgefühl Stifterscher Kunst in einer Erscheinung verdichtet. Von einer epischen Keuschheit seltener Art, nicht

von einer kühlen Leidenschaftslosigkeit ist diese seine Darstellungsweise eingegeben. So sagt es Emil Kuh (a. a. O.): „Jedweder Verlockung zu pikanter Ausbeutung der Situationen oder Charaktere ist Stifter mit der Kälte sicheren Kunstgefühls ausgewichen.“ Ausweichen — dies trifft offenbar den Kern von Stifters Art und Kunst. Überall Steigerungen mit lautlosem Höhepunkt, ein Zurücktreten im Spannungsmoment, eine Art Synkopentechnik, die gern den schwachen Taktteil der Handlung betont. Wie in concreto diese Neigung zur bedeutsamen Fermate sich aussert, lässt sichtlich eine künstlerisch-graduelle Steigerung beobachten. In den ersten Novellen weiss sich an den Höhepunkten das mitlebende und mitbebende Gefühl des jugendlicheren Dichters noch nicht anders zu helfen, als dass es sich in einen Ausruf, eine Sentenz, eine halbmoralisierende Betrachtung gleichsam hineinflüchtet, die dann mit der unwillkürlich analysierenden und abkühlenden Wirkung jeder Reflexion ihm selbst und dem Leser über die Schwüle, den ausgelassenen Glücksjubel oder die Tragik des Augenblicks hinweghelfen sollen. Kondor 20. 21. 23. Heidedorf („Felix! Mutter!“ . . . 182). Späterhin, wo Stifter mit einer beständigen Selbstzucht an dem Zurückdrängen solch jeanpaulischen Dazwischenschiebens arbeitet, tritt dafür immer regelmässiger der mezzo piano-Ton ein, das sekundenlange Fallenlassen des epischen Fadens, das diskrete Sichzurückziehen im rechten Moment. „. . . Es war eine stumme Pause, man hörte ihr Schluchzen und das sanfte Wehen des Waldes.“ Hochwald 287. „Harmlos, wie eine Schar Wallfahrer mit klingenden Liedern, stiegen die Schweden den schönen Wald heran. — — Es war schrecklich anzusehen, wie, da der Rauchwall aus unsern Gewehren sich verzog, ihre zerfetzten und blutenden Linien zurücktaumelten.“ Hochwald 311.

„. . . So gingen wir auf die Brücke, die in der Abenddämmerung wie eine gezogene Linie war. Ich hörte, da wir auf dem Holze gingen, nur seine Tritte mit den schwer-

beschlagenen Schuhen, die ihrigen aber nicht. Als wir noch ein kleines von dem Ende der Riese waren, sagte der Holzknecht leise: „Sitzt nieder" — auch empfand ich, dass der Stock in meiner Hand leichter wurde — ich schaute plötzlich um — und denkt Euch: ich sah nur ihn allein. Es kam mir ein schrecklicher Gedanke, aber ich wusste nichts weiter, meine Füsse hörten in dem Augenblicke auf, den Boden zu empfinden, die Tannen wogten wie Kerzen an einem Hängeleuchter auf und nieder — dann wusste ich nichts mehr." — Hier hörte der Obrist zu reden auf, und schwieg eine Weile. Ich dachte anfangs, dass er sich nur sammeln wolle, aber als ich genauer hinschaute, sah ich in der Dämmerung dass ihm schnelle Tränen, eine nach der andern über den weissen Bart herabträufelten, und dass er sich sehr stille hielt, damit ich es nicht bemerke. Ich konnte vor gebrochenem Herzen auch nichts reden, und begriff nun, warum er die Fenstervorhänge herabgelassen hatte. Ich wollte die Schamhaftigkeit des alten Mannes nicht stören, und sah nicht hin. Nach einer Weile . . . setzte er dann gefasst seine Rede fort: „Sie lag unten zerschmettert. Still sich opfernd, wie es ihre Gewohnheit war, ohne einen Laut, um mich nicht in Gefahr zu bringen, war sie hinabgestürzt . . . ." Mappe 495—96.

„. . . Sie schwieg plötzlich. Ihm war, als hätte er seitwärts an der Garbe einen sanften Schein lodern gesehen. Er dachte, sie habe wieder ihren Schimmer; . . . aber sie hatte ihren Schimmer nicht gehabt. Da er hinblickte, war schon alles vorüber. Es war auf den Schein ein kurzes heisseres Krachen gefolgt, und Ditha lehnte gegen eine Garbe zurück und war tot.

Kein Tropfen Regen fiel, nur die dünnen Wolken rieselten, wie schnell gezogene Schleier über den Himmel.

Der Greis gab nicht einen Laut von sich, sondern er starrte das Wesen vor sich an, und glaubte es nicht, dass dies Ding seine Tochter sei . . .

Er schüttelte sie, und redete ihr zu — — aber sie sank aus seiner Hand und war tot.

Er selber hatte nicht die geringste Erschütterung empfunden. . . . Die folgenden Donner waren wieder ferne, es ging kein Lüftchen, und zeitweise sang noch die Lerche.“ Abdias 112.

„. . . Wie ich hinblickte, sah ich, das . . . an seinen Wimpern zwei harte Tropfen hingen. Ich ging gegen ihn und fragte ihn, was ihm sei. Er antwortete leise: „Ich habe kein Kind.“

Brigitta musste mit ihrem scharfen Gehöre die Worte vernommen haben; denn sie erschien in diesem Augenblicke unter der Tür des Zimmers, sah sehr scheu auf meinen Freund, und mit einem Blicke, den ich nicht beschreiben kann, und der sich gleichsam in der zaghaftesten Angst nicht getraute, eine Bitte auszusprechen, sagte sie nichts als das einzige Wort: „Stephan.“

Der Major wendete sich vollends herum — beide starrten sich eine Sekunde an — nur eine Sekunde — dann aber vorwärts tretend lag er eines Sturzes in ihren Armen, die sich mit massloser Heftigkeit um ihn schlossen. Ich hörte nichts, als das tiefe leise Schluchzen des Mannes, wobei das Weib ihn immer fester umschlang und immer fester an sich drückte . . .

Ich war in höchster Verlegenheit und wollte still hinausgehen, aber sie hob ihr Haupt und sagte: „Bleiben Sie, bleiben Sie.“ — Das Weib, das ich immer ernst und strenge gesehen, hatte an seinem Halse geweint.“ Brigitta 248.

Oder man erinnere sich der edel-kargen Verhaltenheit in der Gartenszene der Zwei Schwestern (626—27), nachdem Maria soeben den geliebten Bewerber ausgeschlagen, weil sie weiss, dass ihre Schwester ihn gleichfalls liebt und über diesem Verzicht zugrunde gehen würde. Wie durch einen diskreten Schleier enthüllen die Worte des teilnehmenden Gastes das ganze vorher nur ahnbare Verhältnis:

„Ich ging völlig hinzu, sah ihr in das Angesicht und blieb ein Weilchen stehen. Dann fasste ich eine ihrer Hände, hob sie empor und sagte: „Maria, ich kenne Sie, ich kenne Sie sehr genau."

Sie drückte mir die Hand . . . und sagte: „Sie sind ein edler, Sie sind ein guter und vortrefflicher Mensch."

Mehr konnte sie nicht sagen. Aus ihren ehrlichen Augen brach ein Strom von Tränen, und ihre kräftigen Lippen zuckten vor Schmerz . . . Ich blieb schweigend bei ihr und hielt nur ihre Hand, die sie mir gerne liess."

Die Schlussszene zwischen Georg und Corona im Waldgänger. Erz. 287: „Bist du auch vermählt, Corona?"

„Es haben sich Anträge gefunden."

„Also bist du vermählt?"

Sie wurde sehr rot und sagte: „Ich habe es nicht vermocht." Er antwortete kein Wort — nicht ein einziges Wort sagte er auf diese Rede. — — Nach einem Weilchen reichte er ihr die Hand und sagte: „Gute Nacht, Elisabeth." . . . Beide wandten sich ab und gingen ohne ein Wort die verschiedenen Wege fort. Die Knaben bissen in die roten Äpfel und assen sie auf dem Heimwege.

Georg entkleidete sich bald, ging auf sein Zimmer — — und der achtundfünfzigjährige Mann weinte die ganze Nacht." Oder die Erzählung des alten Pfarrers, im Kalkstein, von seiner Jugendliebe. B. St. 67—69.

Endlich zu unerhört grosser Kunst emporgegipfelt in den Szenen des Bergkristall, wo die einzelnen Momente der Spannung, der wachsenden Gefahr und der endlichen Rettung mit einer epischen Anteillosigkeit herausgearbeitet sind, die nicht eines Atemzuges Dauer beschleunigt; ganz aus der Situation heraus, kalt und klar wie die Winternacht selbst sind die Dinge hingestellt und doch wiegt, nach Kuhs schöner Prägung, das „Ja, Konrad" des gläubig-geduldigen Schwesterchens „eine ganze Ostermesse von Novellen auf."

Es erinnert an Gottfried Keller, wenn hier und da, im Augenblicke der gesteigersten Spannung, eine reine Bildfreude am Malerischen dieser Situation zum Vorschein kommt: der Brand im Katzensilber.

Es war unmöglich, sich zu nähern. . .

Die Knechte kamen zurück und meldeten es der Mutter. Da stürzte sie auf die Kniee, breitete die Arme auseinander und schrie: „So rette du ihn, der die Macht und das Vollbringen hat, und der ein unschuldvolles Leben nicht vernichten kann!“

In diesem Augenblicke tönte ein gellender Schrei: „Braunköpfchen, Braunköpfchen!“

Und ehe man sichs versah, huschte eine dunkle Gestalt gegen das Haus, und kletterte wie ein Eichhörnchen an dem Weingeländer empor, und war im nächsten Augenblicke durch das Fenster verschwunden. . .

Es dauerte nicht lange, so kamen zwei Gestalten am Fenster an. Sie waren durch brennende Balken, die oberhalb ihrer über die Mauer des Hauses hervorragten, wie von Fackeln beleuchtet. Es war das braune Mädchen und Sigismund . . .

Aber die Kinder konnten nicht herunter. Das braune Mädchen hätte es gekonnt; allein den Knaben konnte es nicht auf das Weingeländer bringen. Wie ein Nachtbild, das ein Künstler gemalt, und mit der äussern Glut beleuchtet hat, standen sie in dem schwarzen Rahmen des Fensters.“ B. St. 205. —

Von nicht weniger repräsentierender Bedeutsamkeit erscheinen in diesem Hinblick namentlich die Schlüsse der Novellen, die schon in frühen Beurteilungen als Signet gewissermassen von Stifters Eigenart hervorgehoben werden. Wie die Vergangenheit bei ihm gern im Nebelblau des Entferntesten verschwimmt, so auch die Zukunft, der letzte Ausgang seiner Menschen nach abgeschlossener eigentlicher Erzählung. Man hat daher wohl ausgesprochen, es fehle all

diesen Novellen überhaupt ein wirklicher Schluss, das Leben seiner Menschen könne beliebig auch noch weiter in gleicher Art verfolgt werden, ohne dass es die Komposition beeinträchtige, es sei wie ein Ausschnitt aus dem Naturleben, dessen Zufälligkeit an keine bestimmte Grenze gebunden sei. Solcher Einwand erweist sich, von der Gesamtwertung der einzelnen novellistischen Komposition aus, nicht recht als diskutabel. Denn in der Tat schliesst geradezu jede einzelne der Studien genau da, wo die innere Bedingtheit der Handlung den grossen Summierungsstrich erfordert. Vgl. Heidedorf, Hochwald, Narrenburg, Abdias, Brigitta, Altes Siegel, Waldsteig. Der Unterschied gegenüber einer andersartigen Novellenkunst mit konkretem Schluss ist ein technischer; ist der, dass Stifter mit voller Kunstabsicht eben niemals einen deutlich markierten, etwa in einer Situation, einem lebenden Bild, einem einzelnen Wort prägnant versinnlichten Schluss seiner Ereignisse bietet — wie etwa Goethe — Wahlverwandtschaften, Keller — Sinngedicht, Meyer — Pescara, Hochzeit des Mönchs, Fontane — Effi Briest, Frau Jenny Treibel, Irrungen, Wirrungen, auch nicht in einer herben Knappheit die Handlung mit brutaler Tatsächlichkeit abspringen lässt, wie die Feder eines abgerollten Uhrwerks — Kleist, Hebbel —; sondern dass er eben, nach seinen besonderen Bedingungen, den letzten epischen Reiz eines Schlusses in diesem Verblassen und Verdämmern im unbestimmten Dufte des Spätzukünftigen empfindet. „Man weiss nicht mehr“ — „man hat nie erfahren“ — gleichsam wie in einer Legende. Die letzte Ursache für solche Vorliebe ist auch nicht, wie man gesagt hat, jenes naive Rosegger-Vergnügen an den eignen Gebilden, jene väterliche Liebe zu den eignen Geschöpfen, die doch zu schade sind, um sie elend umkommen zu lassen, nicht jene im Grunde echt kindliche Märchenfreude, die am liebsten die Gestalten ihrer Phantasie ewig leben liesse — dergleichen mag in der Peripherie des Psychischen ja immerhin mitsprechen. Innerlicher gefasst, ist hier wieder die

Scheu vor festen Umrissen, vor der harten Bestimmtheit des Endes, vor der grauenvollen Brutalität des Todes als nackter Tatsache.

„Die Schwestern lebten fortan dort, beide unvermählt. . . Wenige Menschen besuchten die seltsame verwitterte Burg, nur ein einziger Ritter ritt zuweilen ab und zu. Eines Tages blieb er auch aus — er war gestorben. Dass die Schwestern sehr alt geworden, wusste man bis in die neusten Zeiten, und der Hirt zeigte die Kammer derselben, aber kein Mensch kennt ihr Grab; ist es in der verfallenen Thomaskirche, oder deckt es einer der grauen Steine in der Burg, auf denen jetzt die Ziegen klettern? — Die Burg hatte nach ihnen keine Bewohner mehr.

Westlich liegen und schweigen die unermesslichen Wälder, lieblich wild wie ehedem. . . .

Einen alten Mann, wie einen Schemen, sah man noch öfter durch den Wald gehen, aber kein Mensch kann eine Zeit sagen, wo er noch ging, und eine, wo er nicht mehr ging.“ Hochwald. 316—17.

„Dreissig Jahre nach dem Tode Dithas lebte Abdias noch. Wie lange nachher, weiss man nicht. . . Viele Menschen haben ihn auf der Bank seines Hauses sitzen gesehen. Eines Tages sass er nicht mehr dort, die Sonne schien auf den leeren Platz und auf seinen frischen Grabhügel . . . Wie alt er geworden war, wusste man nicht. Manche sagten, es seien weit über hundert Jahre gewesen . . .“ Abdias 113—14.

„Als er tot war . . . erschien . . eine äusserst schöne junge blonde Frau auf der Gebirgshalde. Man hat ihr Hugos Grab zeigen müssen, und sie war lange mit vielen Tränen vor demselben gestanden. Später kam sie noch zweimal in zwei verschiedenen Sommern mit ihrem Gemahl und zwei Kindern, und wohnte einige Wochen auf der Halde. Nachher aber erschien sie nicht mehr, das Haus kam unter die Hände von Mietlingen und begann zu zerfallen. Das Frühglöcklein tönt noch wie sonst, der Bach rauscht wie sonst, — aber

auf dem alten Hause ist es heutzutage ein trauriger, betrübter Anblick unter den Trümmern der verkommenden Reste.

Nur die Berge stehen noch in alter Pracht und Herrlichkeit — ihre Häupter werden glänzen . . ." Das alte Siegel. 182.

„So erzählte die Frau, und das Mädchen lebte so in den folgenden Jahren fort.

Der grosse Künstler ist längst tot, der Professor Andorf ist tot, die Frau wohnt schon lange nicht mehr in der Vorstadt, das Perronsche Haus besteht nicht mehr, eine glänzende Häuserreihe steht jetzt an dessen und der nachbarlichen Häuser Stelle, und das junge Geschlecht weiss nicht, was dort gestanden war, und was sich dort zugetragen hatte. Turmalin. B. St. 116.

„Sie sahen das Mädchen . . . seitdem nie wieder . . .

Aber als Monate und Jahre vergangen waren, milderte sich der Schmerz, und die Erscheinung sank wie andere immer tiefer in das Reich der Vergangenheit zurück.

Aber vergessen konnte man das Mädchen nie. Immer redeten alle, besonders die Kinder, von ihm, und als schon viele Jahre vergangen waren, als die Grossmutter schon gestorben war, als der Vater schon gestorben war, als die Mutter eine Grossmutter war, als die Schwestern Gattinnen in fernen Gegenden waren: war es Sigismund, . . . als husche der Schatten des braunen Mädchens an ihm vorüber, er fühlte ein tiefes Weh im Herzen und dachte: wie oft musste es herübergekommen sein, wie oft müsste es einsam gewartet haben, ob seine Gespielen kämen, und wie oft hat es seinen Schmerz, den es sich in der neuen Welt geholt hatte, in seine alte zurückgetragen . . ." Katzensilber. B. St. 213.

„. . . Wir wissen nicht, wo der alte Waldgänger jetzt ist. Er mag noch irgendwo leben, er mag gestorben sein — wir wissen es nicht. Von seiner Gattin Corona wissen wir auch nichts. Lebt sie noch, dann ist sie uralt, und ge-

wiss so allein wie dazumal, da sie von ihrem Vater gegangen ist . . . — — Wo sie auch sind, und wenn sie noch sind: Gott wird sie gewiss bald rufen.“ Der Waldgänger. Erz. 288—29.

Man sieht aus diesen Beispielen zur Genüge, wie sich die Eigenart des Dichters hier typisch eine Moll-Kadenz für seine Stücke schafft. —

Die Leidenschaft des Dichters zum Sein, zum Gewordenen und Gewohnten, Definitiven und Typischen, die sich technisch in dieser Übertragung seiner Handlungen in die betonte Vorvergangenheit und gerahmte Mittelbarkeit dokumentiert, derselbe Hang zum Sein ist es auch — nur aus der zeitlichen gewissermassen in die räumliche Sphäre übersetzt — der ihn zu seiner Vorliebe für das Gegenständliche der unmittelbaren Umgehung seiner Menschen hinführt. Nicht eine mehr oder minder zufällige Liebhaberei lässt Stifter so viel altmodische Kunstgewerblichkeit in die Geschlossenheit seiner Novellen hineintragen; nicht das kennerische Vergnügen an dem einen oder andern Stück seines Privatbesitzes lässt ihn gelegentlich diese Dinge mit so ausmalender Akkuratesse in die behagliche Umwelt seiner Menschen hineinstellen — Feldblumen, Narrenburg, Mappe, Abdias, Waldsteig, Zwei Schwestern —: all dies ist Ausdruck nur seines tiefwurzelnden Bedürfnisses nach Tradition, nach Flucht ins historisch Gesicherte. Es ist, mit den Worten des Grünen Heinrich nach der Schilderung seiner ersten Bekanntschaft mit Goethe, „die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt, und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet. Diese Liebe steht höher als das künstlerische Herausstehlen des einzelnen zu eigennützigem Zwecke, welches zuletzt immer zu Kleinlichkeit und Laune führt; sie steht auch höher, als das Geniessen und Absondern nach Stimmungen und romantischen Liebhabereien, und nur sie allein vermag eine gleichmässige und dauernde Glut zu geben. . .“

So zeichnet sich Stifter selber im Waldgänger, wenn er sagt: (Erz. 253) „. . . Darum zog es ihn zur Baukunst, deren Denkmale von Toten aufgeführt, gleichsam in ihren Eigenschaften ebenfalls selbständig dastehen, schöne Merkmale zeigen, die als ein Bleibendes auf die Gefühle der Seele des Menschen wirken, und in ihrer düsteren Pracht auf diejenigen weisen, die hinübergegangen sind und da weilen, wo seine Eltern sich jetzt befinden.“ — Die pietätvolle Freude an greifbaren Familienüberlieferungen und allen Formen häuslich-patriarchalischer Kultur, dies „Lob des Herkommens“, mit dem sich auch wiederum der so verwandte Grüne Heinrich bezeichnend einleitet, diese ganze altfränkische Heimseligkeit ist für ihn gewissermassen nur die technische Möglichkeit, sein innerstes Bedürfnis nach Darstellung des Bleibenden, diese Hypertrophie seines Ruheverlangens möchte man sagen, in ein konkretes Symbol umzusetzen. Dass es sich in der Tat hierbei um mehr handelt, als um eine von aussen hereingezogene liebhaberische Besonderheit, beweist schlagend gerade die technische Benutzung eben dieses Motivs. Man braucht dazu gar nicht einmal den Nachsommer, dieses wahre Hohelied des Hauses, zum Beleg hinzuzunehmen, worin Handlung wie Personen sich aus der breiten Zuständlichkeit einer gegebenen Umrahmung mit langsamer Sicherheit entwickeln. Man betrachte etwa die „Mappe meines Urgrossvaters“, wo nicht nur, gewissermassen symbolisch, die Aufzeichnungen, welche die eigentliche Erzählung bieten, aus dem Trödelwirrsal einer pietätvoll gehüteten Hinterlassenschaft auferstehen, sondern die ganze Stimmung, der Duft des Erzählten selbst von vornherein schon aus dem alten Hausrat heraus, in breitester Einleitung geschildert, mit eminenter Kunst vorbereitet werden. „Dulce est inter maiorum versari habitacula et veterum dicta factaque recensere memoria“ — mit diesem bezeichnenden Spruche „des seligen nunmehr längst vergessenen Egesippus“ hebt die Geschichte an; ein Monogramm für das Folgende, wie es im Nachsommer gedeutet

wird (54): „. . . Es wohnt in den alten Geräten, beinahe wie den alten Bildern, ein Reiz des Vergangenen und Abgeblühten, der bei dem Menschen, wenn er in die höheren Jahre kommt, immer stärker wird. Darum sucht er das zu erhalten, was der Vergangenheit angehört . ." So heisst es auch in der Mappe (452): „Wie der Mensch doch selber arbeitet, dass das vor ihm Gewesene versinke, und wie er wieder mit seltsamer Liebe am Versinkenden hängt, das nichts anderes ist, als der Wegwurf vergangener Jahre. Es ist dies die Dichtung des Plunders, jene traurig-sanfte Dichtung, welche bloss die Spuren der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit prägt, aber in diesen Spuren unser Herz oft mehr erschüttert, als in anderen, weil wir auf ihnen am deutlichsten den Schatten der Verblichenen fortgehen sehen, und unsern eignen mit, der jenen folgt. Darum hat der Grossstädter, der stets erneuert, keine Heimat . . . Wenn die Gebeine eines Gewesenen schon verkommen sind, . . . stehen noch seine bleichenden Schreine in der alten Wohnung, sind zuletzt die beiseite gesetzten ältesten Dinge, und werden so wieder die Gespielen der Jüngsten, der Kinder . . ."

„In jener Zeit stand der alte Hausrat noch wie eine eherne Chronik umher; wir Kinder lebten uns hinein, wie in ein verjährtes Bilderbuch, dazu der Grossvater die Auslegung wusste." (453)

Aus dieser dann ausführlich und mit einer fast Jacobsenschen Suggestivität gegebenen Atmosphäre des alten Hauses mit seinen Trödelwinkeln und Truhenfinsternissen heraus spinnt sich dann mit der ruhigen aber unausweichlichen Rückwärtsentwicklung einer alternden Erinnerung die eigentliche Handlung vom Urgrossvater-Doktor, dem Obristen und Margarita an.

Ähnlich, wenn auch vielleicht nicht in der nämlichen Durchführung, ist diese Technik der Verquickung von Hausrat und Menschenschicksal ausgebildet in den Feldblumen (an den verschiedensten Stellen), in der Narrenburg (384 ff.), den

Zwei Schwestern (494, 532, 584 ff.); auch im Kalkstein (69, 72), Turmalin (84 ff. 92) und gewissermassen auch im Abdias teilweise. —

— Nur eine in die zeitliche Nacheinanderfolge übertragene Abwandlung jener Dämpfungs- und Verhehlungstechnik bildet die eigentümliche novellistische Methode der graduellen Entschleierung, der vorahnenden Voraussicht, der irreführenden Geheimhaltung. Auch hier — zu vergleichen die Steigerungen und Verwicklungen im Kondor, den Feldblumen, teilweise dem Hochwald, namentlich aber der Narrenburg und den Zwei Schwestern — ist äusserlich betrachtet eine unmittelbare Einwirkung romantischer Erzählertechnik wahrzunehmen. Eben die spezifisch-romantische Erzählung — der frühere Tieck, der „Ofterdingen", Hoffmann, Brentano vor allen — schafft für die deutsche Literatur der nächsten Jahrzehnte recht eigentlich den Typus der Irrgartennovelle, die, ganz den romantischen Doktrinen der Schlegel gemäss, vor allem auf Verwirrung, Desorientierung, völlige Verblüffung des Lesers hinarbeitet, der für den echten Romantiker immer ein Stück Philister bleibt. Ein Ineinanderspielen verschiedener Handlungswelten, deren reinliche Scheidung der Dichter zum mindestens zunächst dem hilflosen Leser ironisch überlässt. — Godwi, Goldener Topf, Klein Zaches, Kater Murr. — Von diesem, etwa bei Brentano und seinem Schüler Heine nur zu evidentester Erscheinung gebrachten, aber allen Romantikern gemeinsamen Hang zum Düpieren, zum Triumphieren über „die dummen Gänse, die alles glauben" (Brentano), über den Philister, der verstört „den Scherz gerade für Ernst und den Ernst für Scherz nehmen soll" (Fr. Schlegel) — von dieser Vorliebe zeigt naturgemäss die darin so völlig unromantische Wesensart Stifters kaum irgendwelche Ansätze. Was er von jenem ursprünglich im Ironischen wurzelnden Kunstmittel übernimmt, ist nur gewissermassen das Handwerksmässige, Äusserlich-Technische, das von ihm nun immer mehr auf ganz andere künstlerische Wirkungen hin dirigiert

wird. Mit dieser innerlichen Verschiedenheit verträgt sich vollkommen eine unbezweifelte Einwirkung romantischer Vorbilder, wie sie ja namentlich für die ersten Studien unverkennbar vorliegen. So im Kondor die typisch-romantische Technik der Sonderrahmung, die Verteilung in einzelne in sich gerundete Abschnitte, gewissermassen eine Folge novellistischer Momentaufnahmen, deren Synthese sich erst gegen den Schluss hin ergibt. Mit völliger Selbständigkeit sind die vier Teile — Jean Paulisch als Nachtstück, Tagstück — Blumenstück — Fruchtstück — bezeichnet — für sich durchgebildet, eine Art symphonischer Vereinheitlichung der Einzelsätze eigentlich nur in den Stimmungskontrasten aufweisend. Der Faden der durchlaufenden Handlung blitzt nur an einigen Stellen auf, und der Schluss zergeht in einem resignierten Erratenlassen (27). Dazu verknüpfend die homerische Technik des Vortönenlassens: „Die Liebe ist ein schöner Engel, aber oft ein schöner Todesengel für das gläubige betrogne Herz.“ (7) „Ach, ihr Armen, kennt ihr denn die Herrlichkeit, und kennt ihr denn die Tücke des menschlichen Herzens?“ —

So ist in den Feldblumen das Versteckspiel mit der Identität und Herkunft Angelas, das Doppelgängermotiv der Fürstin Fodor, die irreführende Szene am Obelisken, die Eingangswette nebst der schliesslichen Vertauschung ihrer Objekte usw. zu einer ganzen Kette solcher romantischen Verwirrungs- und Verwischungskünste aneinander gereiht, bis zu einem Grade gewollter Unklarheit und völligen Stockens der Haupthandlung, wie es Stifter späterhin doch vermieden hat. Aber selbst in den folgenden Studien ist im Prinzip die nämliche romantisierende Tendenz durchgängig noch zu beobachten. Im Heidedorf das Verstecken und Erratenlassen der Erlebnisse Felixens und das Verhüllen der eigentlichen Natur seines seelischen Konflikts bis zum allerletzten Moment, wo er am Pfingstvorabend den inhaltschweren Brief erhält. (199—200). Im Hochwald die lange Verhehlung und Ver-

heimlichung der Person des „furchtbaren Wildschützen“ und das Verbergen der Liebe Clarissas zu ihm; ganz romantisch die Vorbereitung und Durchführung dieses rätselhaften Verhältnisses durch die wiederholte tematische Einflechtung jenes Volksliedes, von der Dämonik Tieckscher Waldeinsamkeit:

„Es war einmal ein König,
Er trug 'ne goldne Kron,
Der mordete im Walde
Sein Lieb — und ging davon.

Da kam ein grüner Jäger:
„Gelt, König, suchst ein Grab?
Sieh da die grauen Felsen,
Ei, springe flugs hinab.“

Und wieder war ein König,
Der ritt am Stein vorbei:
Da lagen weisse Gebeine,
Die goldne Kron dabei.“ —

Weiter die mit allen Mitteln gesteigerte, ins drückend Schwüle verstärkte Unsicherheit über das Schicksal des Vaters, des Geliebten, der väterlichen Burg, die Unbestimmtheit der Lösung und des Ausgangs. Vertieft noch, wie im Kondor, durch das Motiv des ahnungsvollen Vorklingenlassens: „Wie ein Vorgefühl, als sähen sie es zum letzten Male so, überkam es die Herzen der Mädchen, und es war ihnen, als könnten sie sich gar nicht davon trennen.“ Sogleich dann gedämpft: „Wahrscheinlich waren es die neuen Anstalten Gregors, die ihnen dies Unruhegefühl einflössten . . .“ „. . Seltsam — als ob die unsichtbaren Boten schon vorausgingen, wenn ein schweres Ereignis unserm Herzen naht.“ (272) Am meisten charakteristisch dies Ineinander-Verwobensein zweier Welten vielleicht in der Narrenburg, wo die Figur des wahnsinnigen alten Pförtners — einer erzromantischen Erfindung (vgl. Kosch a. a. O.) — mit seinem beständigen Verwechseln von Begebenheiten und Personen des Vergangenen mit

denen der Gegenwart ein greifbares Symbol bietet für die Gefühle des tiefinneren Abhängigbleibens von denen, die gewesen sind. Demselben Zwecke dient ebenso die Parallele Chelion-Pia. Auch das Mignon-Motiv des „braunen Mädchens“ im Katzensilber — schon im N a m e n an Goethes Novelle erinnernd — gehört hierher („Sture Mure ist tot, und der hohe Felsen ist tot“ 212), mit seiner deutlichen Erinnerung an Elfensagen in der Volksvorstellung (namentlich der plötzliche Abschied 212—13), ohne das doch bis zum Schlusse der Boden der natürlichen M ö g l i c h k e i t vom Dichter verlassen würde. Ungemein kennzeichnend endlich die Art, wie die Vorgeschichte Rikars und der Seinen in den Zwei Schwestern gegeben wird. Hier sind alle romantischen Kunstmittel mit sichtlicher Freude gehäuft, um die Gestalt des schwarzgekleideten Fremden in Wien, Rikars, in jener halbunheimlichen Entferntheit und vor allem Doppeldeutbarkeit zu halten, die Hoffmannschen Figuren so unnachahmlich eignet. Die ganze breit ausgeführte Wiener Vorepisode dient offenbar nur diesem Stimmungszweck; denn es werden stofflich Motive gewählt, die z. T. willkürlicher Natur sind, d. h. keine Folgen im künstlerischen Sinne haben. Selbst das beliebte Doppelgängermotiv hat sich auch hier der Dichter nicht entgehen lassen; und es ist in hohem Grade bezeichnend, dass er in dem Konzert der Schwestern Milanollo offenbar absichtlich eine irreführende Parallelisierung gibt, denn man vermutet von vornherein eine versteckte und aufzuklärende persönliche Beziehung zwischen dem weinenden Einsamen im Parkett und den so ausführlich geschilderten geigenden Schwestern oben, die doch in der Tat in keiner Weise vorhanden ist. Eine Irrlichtmanier, wie sie analog z. B. auch Gottfried Keller aus der Romantik gerne gelegentlich mitbringt (das Stirnlöckchenmotiv und die Jugenderinnerung Wenzel Strapinskis in „Kleider machen Leute“.) —

Aber all dies sind Erscheinungen, deren romantischer Stammbaum nicht verhindert, dass sie zugleich, in viel tiefe-

ren Schichten, der Wesensart Stifters unmittelbar entspringen. Aus diesem Grunde wird man nicht allzu einseitig die literarische Herkunft von Motiven und Personen bei ihm als letzte Erklärung betonen dürfen — ein Dichter von so sich abschliessender Einseitigkeit übernimmt nur etwas, was seiner persönlichsten Empfindungsweise unmittelbar konsoniert. —

— Eine weitere typische Ausdrucksform des Gesetzes begrenzender Distanz darf man erblicken in der eigenartigen Ängstlichkeit in Ansicht der Zahl der Menschen, die er auf seiner epischen Bühne zu bewegen sich getraut. Äusserst selten findet sich die Zwei- bis Vierzahl von Hauptpersonen innerhalb einer geschlossenen Handlung überschritten, und mit sichtlicher Sorgfalt sind die Nebenpersonen ganz in ihren Schatten gehalten. Man gehe die Studien und Bunten Steine durch. Fast immer ein zuzweit oder zudritt des Erlebens, mitunter in fast eintöniger Wiederholung. (Die Zwei Schwestern, welche sich in der breiten Anlage schon der Romanform nähern, darf man hier billig ausnehmen.) Man könnte einwenden, dass es ja eben das Wesen novellistischer Kunst ausmache, ein einziges psychologisches Problem auf eine möglichst geringe Fläche von Handlung, Umwelt und Personen zu projizieren. Aber abgesehen davon, dass diese beliebte Definition, wie fast stets in ästhetischen Dingen, in allzuvielen Fällen versagt (ist es notwendig, an den Gestaltenreichtum einer Kellerschen oder Meyerschen Novelle zu erinnern?) — hier trifft sie schon aus einem andern Grunde gar nicht zu. Denn die Eigentümlichkeit des Stifterschen „Studientypus“ zeigt ja gerade ein Kennzeichen, was jene Definition im Gegenteil dem Roman zuteilt: das Hineinstellen seiner Menschen in die Umwelt einer breit detaillierten Zuständlichkeit. Auch ist es nicht an dem, dass etwa rein malerische Gründe, wie die leichtere Beherrschung der bewegten Bildszenen, die Absicht, in jedem Augenblick ein leicht überschaubares Personenspiel auf der Erzählungsbühne zu sehen, hier massbestimmend wären. Dergleichen spielt freilich mit — wie, um

ein Analogon gleichzeitiger Dramatik heranzuziehen, etwa Grillparzers Figurensparsamkeit dieser rein malerischen Freude am lebenden Bilde z. T. ihre Erklärung dankt — aber dergleichen entscheidet nicht. Den psychologischen Ausschlag gibt eben wieder jene Art Berührungsfurcht, die Unsicherheit des auf sich selbst zurückgezogenen Menschen vor allem, was an M e n g e zu gemahnen beginnt. Was man den Aristokratismus seiner Kunst genannt hat (Hein), hängt hiermit zusammen. Es ist eben ein Aristokratismus aus Scheu, nicht aus Herrschergefühl. Man darf dies vielleicht auch das typisch Unstädtische im Charakter seiner Kunst nennen; wie es denn auffallend ist, dass selbst da, wo er eine Novelle ganz oder teilweise in W i e n spielen lässt — Feldblumen, Das alte Siegel, Zwei Schwestern, Turmalin —, ihm niemals, an keiner Stelle, die Impression wirklich städtischen Lebens gelingt, d. h. der unmittelbare sinnlich-symbolische Eindruck eines Nebeneinander-Gehens und Durcheinander-Verflochtenseins von unzähligen Menschengeschicken. Selbst da, wo er ausgesprochen ein solches Stadtbild geben will — Aus dem alten Wien, Nachgelassene Schriften II. 30 ff. — wird es nur ein loses Aneinanderreihen von völlig als vereinzelt gesehenen Szenen und erdachten Möglichkeiten, an sich in der Stimmung wohl poetisch verdichtet, aber nirgends eine Vereinigung des stofflich Zerstreuten zum gerundeten Eindruck. Ungemein bezeichnend wieder ist es, dass die einzige Stelle, wo einmal eine solche Impression gelungen zu sein scheint, aus dem Distanzgefühl äusserster Gegensätzlichkeit heraus geboren ist: die Vorstellung des Wiener Stadttreibens in dem Dichter, der gerade die Katakomben des Stefansplatzes durchwandert. Erz. 178, 175, 181.

Aus eben diesen Bedingungen heraus entsteht denn auch bei seinen Novellen für uns jenes Gefühl, das manchmal die mittelalterlichen Epen einflössen: die Empfindung, als sei diese Welt da leer, und die wenigen Menschen die wir sehen, gingen in ihr herum halb wie im luftleeren Raum. Es gibt nur e i n -

zelne Menschen in Stifters Kunst, typische Einzelmenschen, nicht den Menschen in der unabsehbaren Wandelbarkeit des empirischen Lebens. —

— Es bedarf, wie leicht ersichtlich, keiner Begründung, von welcher Bedeutsamkeit die in den bisherigen Zusammenhängen erörterten Grundtendenzen nun auch für die andre Seite des rein novellistischen, für die Ausbildung seiner Charaktere, sein werden. Die Charakteristik seiner Menschen gilt als die schwächste Seite von Stifters Kunst. Ihre etwas schemenhafte Typik und ihr ein wenig verblasener Optimismus soll die Unzulänglichkeit seiner dichterischen Fähigkeit dartun, reale Menschen glaubhaft auf die Füsse zu stellen. Einmal nun sind ihm aber in der Tat wenigstens drei wundervolle Charakterzeichnungen von zeitloser Unangreifbarkeit rund und reif gelungen — sehr bezeichnender Weise gerade die tief pessimistisch gefassten des Abdias, der Brigitta, des Oheims im Hagestolz, weiterhin etwa auch noch die ebenfalls tragisch akzentuierten Rikars (Zwei Schwestern) und des Pfarrers in Kalkstein. Die Fähigkeit zum mindesten ist also da — dann aber handelt es sich für eine fruchtbare Betrachtung der Dinge zunächst überhaupt nicht um die Frage, ob hier wirklich in realistischem Sinne lebensfähige Menschen da sind: die künstlerische Berechtigung überhöhender Stilisierung und Vereinseitigung selbst bis zum Irrealen ist doch den charakterologischen Motiven folgerichtig ebensowenig zu bestreiten, wie etwa denen der untermenschlichen Natur. Sondern die Frage ist, warum stellt der Dichter gerade solche Charaktere oder Charakterstudien hin, und mit welchen Mitteln erreicht er einen Eindruck, wie er ihn seiner Natur gemäss beabsichtigen muss?

Hier ist nun kein Zweifel, dass dem Dichter in der Tat ganz und gar „jene psychologische Genialität abgeht, in der eignen Seele das psychische Leben der heterogensten Menschentypen widerhallen zu lassen“ (Simmel). Jene dramatische Genialität, die kühl besonnen in die Tiefen auch der extrem-

sten psychischen Erscheinung hinuntersteigt und gleichgültig gegen alle Wertung philosophisch-ethischer Einordnung heraufholt und gestaltet, was ihr ästhetische Reize zu bieten scheint. Nicht einmal auch besitzt er etwas von jener kleinbehaglichen Hans Sachs - Freude an dem wunderlichen Weben und der kunterbunt tollen Wirtschaft dieser kleinen Narrenwelt; eine Freude, die gutmütig ironisierend die verschrobensten, stofflich vielleicht abstossendsten Charaktere sich aufgreift und mit still lächelnder Gelassenheit für die Camera obscura seiner Erzählungskunst verwertet — wie der Schöpfer des Doctor Katzenberger, der Meister von Seldwyla oder der Chronist der Sperlingsgasse diesen vorzugsweise deutschen Erzählertyp vertreten. Weder ist Stifter jener grandiosen epischen Grausamkeit fähig, noch langt seine innere Anpassungsmöglichkeit, seine ethische Toleranz möchte man sagen, zu dieser im tieferen Sinne humoristischen Lebensauffassung. Nur einmal, im Abdias, scheint er zu jener, und ebenfalls nur einmal, im Waldsteig, zu dieser sich zu erheben. Ihr von allen Beurteilern bemerkter Ausnahmecharakter zeigt schon ihre Stellung ausserhalb des eigentlichen Stifterproblems. Vielmehr scheint Stifter eine viel zu einseitig e t h i s c h normierte Persönlichkeit, um überhaupt die Möglichkeit einer andern als einer eben ethisch idealisierender Charakterdarstellung in sich aufkommen zu lassen. Sein gesamtes Weltbild erscheint lediglich durch das Ethische gesehen, der sittliche Mensch als der Sinn des Alls, als eine Theodicee des Seins schlechthin; der Enge dieses nurethischen Weltbildes entspricht die Enge seines ethischen Bewusstseins. Man darf keinen Augenblick ausser Betracht lassen, dass Stifter von diesen, eingangs dargestellten und belegten Tendenzen eben bis in die letzten Folgerungen des rein Künstlerischen hinein beherrscht wird. Jene pietätvolle Realistik, die ihm der unterseelischen Natur gegenüber als Pflicht erscheint („wem das nicht heilig ist, was ist, wie wird der besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat?“ Nachsommer 184) — Diese be-

schränkt innige Andacht zum Seienden, weil es einmal ist, verliert für seine Charakterkunst ihre Geltung. Für diese gilt ihm als Norm, was ein Zeitgenosse, Théophile Gautier, für den ebenfalls sonst in anderer Beziehung die Wiedergabe des monde visible Wesen der Kunst ist, von sich bewusst ausdrückt: Er will „einen Eindruck des Lebens geben, nicht das Leben selbst; das Leben ist allzu hässlich.“ Dies, aus dem rein Ästhetischen des Franzosen ins rein Ethische gewandt, gibt die Richtung an für Stifters Menschendarstellung. Ohne sein Wollen fast sammelt sich seiner Art zu hören die vielfältige Musik des Menschenlebens in der einen charakterologischen Tonart seiner ethischen Stimmung. In seiner Kunst, wie im Leben. Das Verhältnis zu seiner Gattin erschien dafür schon bezeichnend; und schon früh, lange vor Beginn seiner schöpferischen Zeit, fiel diese Neigung zu idealisierender Steigerung auf: „. . . Bei Collin und Lebzeltern werfen sie mir ohnehin vor, dass ich meine Freunde fleissig mit Carmin färbe, dass sie rosig aussehen — ich aber sagte: „Wer seine Freunde sich nicht färbt, der verdient keine.“ An v. Brenner. 836. B. I. 21.

Seine Menschen s o l l e n überhaupt gar nicht die Breite der psychologischen Möglichkeit wiederspiegeln, sondern sie sollen ein Leben darstellen „ein tieferes und reicheres, als es gewöhnlich vorkommt,“ (Über den Nachsommer an Heckenast 11. II. 58. B. II. 212) ein „schönes Vernunftleben“ (Feldblumen); sie sollen, wie Stifter einmal an einem jungen Menschen ermahnend schreibt, „das K u n s t w e r k eines einfachen, bewussten und abgeschlossenen Lebens leben.“ An August Pechwill 3. II. 53. B. II. 6.

„. . Die ganze Lage, sowie die Charaktere der Menschen sollen nach meiner Meinung etwas höheres sein, das den Leser über das gewöhnliche Leben hinaushebt.“ Zum Nachsommer an Heckenast 29. II. 56. B. II. 113.

„Eine heitre Gegenwart soll alles umstrahlen und verschönern.“ „. . . Ich wollte drei Charaktere geben, in denen sich die Einfachheit, Grösse und Güte der menschlichen Seele

spiegelt, durch lauter gewöhnliche Begebenheiten und Verhältnisse geboten.“ Zur Mappe an Heckenast. 16. II. 47. B. I. 121—22.

Dies führt Stifter dazu, seine Menschen gewissermassen nur Mittel zu einer „egoistischen Selbstbeglückung“ (Hein) werden zu lassen; führt zu einer Art von ethischem Epikureismus, der in der Darstellung von Menschen schwelgt, die in der aristokratischen Begrenztheit irgend eines beschaulich oder tätig ausgefüllten Lebenskreises miteinander die besten „Pfingstfeste ihres Herzens feiern.“ (Feldblumen). Wie es der jüngere Stifter selbst einmal scherzend und doch auch im Ernste zutreffend schreibt: „. . aber aufhören zu schreiben kann ich doch nicht, weil es mir an sich so viel Vergnügen macht, ich kann da die Leute machen wie ich will, und kann sie sich zu Tode lieben, opfern, freuen, unschuldig und lustig und herrlich über die Massen sein lassen, und dann leb und web ich mit ihnen und vergesse, dass andere um mich herum sind.“ An v. Brenner. 4. II. 36. B. I. 13.

Noch verstärkt und einseitiger gemacht wird diese seine Liebhaberei für Charakterbilder auf Goldgrund durch seine Schätzung nicht der selbstüberwindenden Leidenschaft, sondern geradezu der unversuchten Leidenschaftslosigkeit als höchster Wertstufe innerhalb seines ethischen Kosmos: „So über alle Massen kostbar ist das reine Werk des Schöpfers, die Menschenseele, dass sie, noch unbefleckt und ahnungslos des Argen, das sie umschwebt, uns unsäglich heiliger ist, als jede mit grösster Kraft sich abgezwungene Besserung; denn nimmermehr tilgt ein solcher aus seinem Antlitz unsern Schmerz über die einstige Zerstörung — und die Kraft, die er anwendet, sein Böses zu besiegen, zeigt uns fast drohend, wie gerne er es beginge; wir bewundern ihn, aber mit der natürlichen Liebe quillt das Herz nur dem entgegen, in dem kein Arges existiert. Daher sagte vor zweitausend Jahren jener Eine: „Wehe dem, der eines dieser Kleinen ärgert.“ Hochwald 215—16. Wie es ähnlich von Hanna, im Hage-

stolz heisst: „. . . dass sie aber eine gute, einfache, grosse Seele habe, welche unbeugsam das Gute tut, wie das Wasser abwärts fliesst, das wusste sie nicht und das setzte sie als Gemeingut bei allen Menschen voraus.“ II. 391.

Hieraus folgt mit Notwendigkeit schon die vielfach parallelisierende Charakteranlage, die sich im Grunde alles zu der einen Frage zuspitzt: welche Stufe auf der Entwicklungsleiter zu diesem „Ideal des schönen Vernunftlebens“, des „tieferen Lebens“ (Nachsommer) haben diese Menschen schon erreicht? Wie Stifter es zu Heckenast ausspricht (11. II. 58): „Ich habe ein tieferes und reicheres Leben . . . zeichnen wollen, und zwar in seiner Vollendung und zum Überblicke entfaltet daliegend in Risach und Mathilden, zum Teile auch, und zwar in einseitigeren Richtungen, im Kaufmann und seiner Frau, selbst etwas auch in Eustach und sogar dem Gärtner: in seiner Entwicklung begriffen, und an jenem vollendeten Leben reifend, in dem jungen Naturforscher, in Natalie, Roland, Klothilde, Gustav . . .“

So gruppieren sich fast alle Gestalten auf verschiedenen Etappen dieses einen Weges gegeneinander, und gerne bringt seine Problemstellung die gleichen typischen Verhältnisse zueinander wieder: ganz ähnlich wie wiederum der verwandten Novellistik Storms die nämliche Erscheinung eignet. Es fehlt daher auch ein ausgesprochenes Bedürfnis nach Kontrastfiguren, die vielleicht kaum eine zweite Erzählerkunst in so verschwindend geringer Anzahl aufweist, wie die Stifters. Da es sich für den Dichter nicht darum handelt, die ethische Licht- und Schattenverteilung des im wirklichen Leben Gegebenen abschildernd zu wiederholen, so gestattet er sich unbedenklich auch bei den Nebenfiguren fast immer den ethischen Luxus einer sittlich sonnigsten Welt, was denn freilich mit jener eigentümlichen Undifferenziertheit der Probleme ein für alle Mal erkauft ist.

Dieser, wenn man will Armut der Gruppenmotive, entspricht eine weitere natürliche Begrenztheit. Man hat be-

merkt, dass Stifter niemals das W e r d e n eines Charakters gebe. „Alle seine Personen treten als ein Gewordenes vor uns hin“ (Kuh). Dies ist vollkommen zutreffend. Und man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, Stifter gebe überhaupt im allgemeinen keine Charaktere — denn was sind diese, wenn sie nicht vor unsern Augen in Bewegung und Widerstreit gesetzt werden — sondern Charaktermomente. Wie die eigentümliche Technik seiner Handlung darin besteht, dass eine Reihe von in sich ruhenden Phasen eines Geschehens für sich gerahmt und selbständig geschlossen nebeneinander vorgelegt werden, so entsprechend bei der Menschenzeichnung: statt der Charaktere sollen vielmehr Charakterstimmungen gegeben werden. Nimmt man die Dinge, wie billig, unbefangen derart, so fällt der Vorwurf einer unkünstlerischen und realistisch-unwahrhaftigen Charakterschematisierung von selber. Nicht die realistische Wirklichkeit eines Charakters — soviel scheint aus den angezogenen Stellen doch wohl hervorzugehen — ist Ziel, sondern seine sozusagen bildmässig wirkende Stilisierung. Daher auch diese bewusste Vereinfachung des Einzelcharakters, dieser psychologische Archaismus, der die unendliche Kompliziertheit und Gebrochenheit aller Beweggründe und Handlungen auf eine gewisse primitive Starre und Faltenlosigkeit des ganz von wenigen Tendenzen beherrschten Ich reduziert.

Dieser Richtung auf eine vereinseitigende Psychologie ist natürlich die Ausbildung einer gewissen Vorliebe für bestimmte Lebensformen und Lebensalter, die durch ihre Eigenart schon dem Ideal der stilisierten oder der gedämpften Leidenschaft oder der völligen Leidenschaftslosigkeit sich annähern. Wie bei allen Dichtern verwandter Natur — Jean Paul, Storm, Raabe — sind seine häufigsten Gestalten Kinder, junge Menschen und Greise. Der selbstbewussten Kraft und Leidenschaftsfähigkeit des Mannes auf der Höhe, der sicheren Reife der Frau in mittleren Jahren fühlt er sich — immer im Typ — offenbar nicht so recht gewachsen. Ihre Zahl ist auffallend

gering, ihre Charakteristik gleichgiltig blasser. Dagegen teilt er mit Jean Paul ganz folgerichtig die „Vorliebe für Juvenilität“, wie Gervinus diesen Zug bei Jean Paul nennt, — namentlich für romantisierende Jünglings-Idealtypen. Typen von einer altertümelnden Deutschheit, die, gleichweit entfernt von der phantastischen Überschwenglichkeit Hoffmannscher Anselme, wie von der waldhornseligen naiven Siebzehnjährigkeit Eichendorffscher Taugenichtse, doch alle irgendwie dem romantischen Ofterdingen-Ideal verwandt sind. Jener unberührten blonden Tumpheit, die ahnungsvoll in dem „schüchternen Kraftgefühl von Jünglingen“ (Nietzsche) in die neue Welt hinauszieht mit dem Schwärmerehrgeiz, unbestimmt aber glühend, irgend etwas zu vollbringen, „das gut ist und einer abendlichen Rede wert“ (Das alte Siegel). Die Schilderung des Felix im Heidedorf, Heinrichs in der Narrenburg, Hugos im Alten Siegel, Victors im Hagestolz stellen nur die reinste Ausprägung dar eines Typs, der schon Kondor und Feldblumen beherrscht. Die Familienähnlichkeit aller dieser Gestalten ist vollkommen, und durch ihre ethische Eintönigkeit ist auch die Gleichförmigkeit der novellistischen Handlung im Grundzuge schon bedingt.

Die nämliche durchgehende Erscheinung bei den jugendlichen Frauengestalten. Ja, hier ist der Hang zu optimistischer Verflachung des Typs noch unverkennlicher. Wie es denn eine aller Kunstgeschichte geläufige Tatsache ist, dass realistische Männertypen einer Kunst im allgemeinen beträchtlich früher gelingen, als Frauenporträts von entsprechender Stufe realistischer Durchbildung. In diesem Zusammenhang ist es gewiss nicht zufällig, dass die wirklich lebendiger geratenen Charaktere bei Stifter ausschliesslich männliche sind — der Obrist (Mappe), Abdias, der Hagestolz, Tiburius (Waldsteig), der Pfarrer (Kalkstein), und dass der einzige wirklich bedeutende Frauencharakter ein herber, fast ans Androgyne streifender Typ ist: Brigitta. Alle übrigen dagegen haben die weiche, in den Konturen

etwas verblasene Anmut von Porzellangemälden, und ihre schlichte, etwas melancholische Zurückhaltung, ihre zarte, ein wenig herbsüsse Naivetät erinnert in der Tat an den Durchschnitt des gleichzeitigen Familienporträts. Was von Storms Frauengestalten gesagt worden ist: ein wenig schwer sei es doch, in der Erinnerung diese vielen blassen Mädchen mit den dunklen Augen auseinander zu halten (R. M. Meyer), dies gilt in gesteigertem Masse von Stifters weiblichen Figuren. Alle diese Cornelia, Angela, Margarita, die Schwesternpaare Johanna und Clarissa, Maria und Camilla, die Frauen des Nachsommers und alle andern, sie hinterlassen trotz einzelner individueller Züge doch so recht keine individuelle Erinnerung, sondern mehr ein „musikalisches Erinnerungsbild“ (Meyer); alle arbeiten sich ergänzend an der Gesamtimpression d e r Stifterschen Jungfrau schlechthin, die ausserdem allzusehr tendenziös von gewissen Jean Paulischen „Frauenfragen“ her bestimmt erscheint. (Vgl. Kosch.)

Kaum anders geht es wiederum mit dem Typ der würdigen alten Herren, an deren erfahrungsresignierter, liebevoller Festigkeit sich diese Jugend so gern emporrankt. Es ist eine stilisierte Sechzigjährigkeit schöner aristokratischer Hochgestalten, „nur noch beschienen von der milden Abendsonne der Güte, wie ein stummer Nachsommer nach schweren lärmenden Gewittern, wie der müde Vollmond auf den Garben des Erntefeldes.“ Hochwald 216. „Siebenzig Jahre sind Regen und Sonnenschein vergeblich auf beide gefallen, sie sind beide nur ein wenig verwittert — der eine mit dem Anstande der Säle, der andere mit dem der Natur; aber schön sind sie beide, und ehrwürdig beide, beide der Abglanz einer grossgearteten Seele, und das Haarsilber liegt mit all der Unschuld des Alters auf ihrem Haupte.“ Hochwald 231.

Sie verleugnen alle nicht eine gewisse Verwandschaft, wie von gemeinsamer edler Herkunft: der Ritter Heinrich des Hochwald, der Obrist und der alte Doktor der Mappe,

der Major in Brigitta, der Vater im Alten Siegel, der Waldgänger, der alte Risach und der Vater im Nachsommer.

Es erscheint von gleichsam symbolischer Bedeutung, wie die Neigung zu klassizistischer Typenbildung, im Spät-Goetheschen Sinne, auch, wie dort, in der Detailkunst seiner äussern Menschendarstellung sich noch einmal sinnlich erfassbar niederschlägt. Freilich geht Stifter über die Alt-Goethesche Formelhaftigkeit des „wohlgebauten jungen Mannes von angenehmer Bildung“ und des „liebenswürdigen schönen Kindes“ beträchtlich hinaus, und auch über das Durchschnittsporträt der romantischen Novelle. Aber innerhalb der weiter gesteckten Grenzen seines rein malerischen Bedürfnisses nach Veranschaulichung ist doch der Goethesierende Hang zum Schema, die Neigung zu andeutender Vereinfachung zu bemerken. Er liebt das schlichte Porträt in den Hauptzügen, vorwiegend — charakteristisch — in seinen rein malerischen Qualitäten, während das Psychologische mehr zurückgestellt wird, oder doch zur Formel erstarrt.

„Aus einer Fülle blonder Haare, die er noch fast knabenhaft in Locken trug, sah ein unbeschreiblich treuherziges Gesicht heraus . . . zwei dunkelblaue schwärmerische Augen unter einer ruhigen Stirn, auf der noch alle Unschuld seiner Kindheit wohnte.“ Kondor 6—7.

Der Neffe des Obrists (Mappe 623): „Es gingen von dem rosenfarbenen Angesichte die dunkeln schwarzen Haare zurück, und die grossen Augen blickten sehr wohlgebildet aus dem Angesichte.“ Das Porträt Angelas (Feldblumen 72): „. . . eine Last dunkler Haare, daraus hervorleuchtend die weisse Stirn voll Sittlichkeit, adelig geschnitten von zwei feinen Bogen, und darunter die zwei ungewöhnlich grossen, lavaschwarzen Augen, brennend und lodernd, aber mit jenem keuschen Madonnenblicke, den ich an feurigen Augen so sehr liebe, sittsam und ruhevoll — du würdest wähnen, in dieser Klarheit müsse man bis auf den Grund der Seele blicken können. . .“

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits alle wesentlichen, stets wiederkehrenden Merkmale seiner für uns recht undifferenzierten Porträtkunst, die etwas von der idealisierenden Verallgemeinerung mittelmässiger alter Familienbilder an sich hat; Vorliebe für die Hauptmomente — nicht für einzelne aparte Details, die doch ein Wortporträt eigentlich erst unmittelbar sinnlich machen —: schwerer Haarrahmen, sehr grosse Augen, frische Farben — namentlich auch das scharfe Gegeneinander-Abheben der Farben —: Haare, Augen, Teint, Kleidung und Hände; endlich für eine etwas vage psychologische Deutung im Sinne einer idealischen Vortrefflichkeit.

Noch einige Beispiele werden das Gleichförmige mehr herausheben: „Zwei grosse schwarze Augen schauten dem Künstler aus der Blässe entgegen.“ Kondor 17.

„Zu den blonden Locken stehen seltsam die dunkelbraunen, fast schwarzen Augen, wenn sie mit ihnen gelegentlich erschrocken oder neugierig emporleuchtet — aber dann liegen sie so rein und rund in ihrem Rahmen, dass man sieht, wie die junge Seele unberührt von Schmerz und Leidenschaft, noch so arglos zutäppisch durch ihr Fensterlein herausschaut, weil die Welt gar so gross und prächtig ist.“ Hochwald 209.

„Die Augen waren sehr gross, sehr dunkel und glänzend und schienen mir in dem ersten Augenblicke schwarz.“ Zwei Schwestern 540.

„Sie hatte unter der Stirn zwei sehr grosse schwarze Augen, unter dem Hute sahen zwei sehr schmale Silberstreifen des Haares hervor.“ — „Unter der Stirne waren gleichfalls grosse schwarze Augen.“ Nachsommer 133.

„Von dem grauen Seidenkleide, das sie umfloss, blickten die weissen Hände und das lichte Antlitz sanft hervor. In den dunkelbraunen Haaren, welche besonders reich waren, trug sie gar nichts, aber diese Haare waren selber ein Schmuck, sie waren unbeschreiblich rein und glänzend, und die feinen Züge und die grossen Augen sahen darunter wie ein süsser Himmel heraus.“ Das alte Siegel. 149.

„Abdias . . . ein Knabe mit schwarzen rollenden Augenkugeln . . . öfters kleideten sie ihn als Mädchen an . . . die Mutter salbte seine Augenbrauen, dass sie recht feine schwarze Linien über den glänzenden Augen waren.“ Abdias 7—9.

„Eine Fülle äusserst schwarzer Haare ist aufgelöst und schneidet in breitem niedergehendem Strome den faltenreichen Schnee des Nachtgewandes. Das Gesicht ist fein und geistreich, nur etwas blass, daher die Augen desto dunkler daraus vorleuchten, da sie den Haaren entsprechend sind, tiefschwarz, und fast noch grösser, als die braunen der Schwester.“ Hochwald 209. —

„Sogar die Kleinigkeit des Namengebens ist kaum eine“, sagt Jean Pauls Vorschule; man weiss, wie sorgfältig der Meister des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz und des Feldpredigers Schmelzle seine Namen auf ihre sinnlich-symbolische Wirkung hin ausprobiert und ausgewählt hat. Keller und Raabe sind darin seine glücklichsten Nachfolger. Bei Stifter ist diese Einwirkung ebenfalls nicht zu verkennen. Und teils willkürlich, teils unwillkürlich sind die Namen seiner Personen von unmittelbar charakterisierender Bedeutsamkeit für Absicht und Eigenart des Dichters. Direkt Jean Paulisch ist die karikierende Form des Hagestolzes Tiburius, von Jean Paul und Hoffmann gleichmässig, auch wohl von Goethe bedingt die Vorliebe für gewisse Namen, die einmal sich regelmässig wiederholen, damit dem typisierenden Charakter von Stifters Kunst andeutend, zum andern mit ihrer Neigung zum Fremdländisch-Aparten ein letzter Ausdruck jenes instinktiven In-die-Ferne-Rückens sein mögen. So die Männernamen Lothar (Feldblumen, Hagestolz) vgl. Goethe und die Serapionsbrüder — Titus, Aston, Felix (Heidedorf, Hochwald) vgl. Hoffmann — Victor (Hagestolz) — Hesperus, Siebenkäs, Benedict (Heidedorf), Gregor, Ronald, (Hochwald), Erasmus, Julianus, Simon, Jodok, Sixtus (Narrenburg), Dionis (Altes

Siegel), Hippolit (Hagestolz), Hieronymus (Zwei Schwestern), Guido (Der beschriebene Tännling), Eustach (Nachsommer) u. a.

Die Frauennamen Cornelia (Kondor), Angela (Feldblumen) vgl. Hoffmann, Natalie — Goethe, Jean Paul, Hoffmann (Feldblumen, Nachsommer), Lucie (F.), Clarissa, Susanna (Hochwald), Pia, Chelion (Narrenburg), Josepha (Mappe), Cöleste (Altes Siegel), Rosina, Ludmilla (Hagestolz), Camilla, Victoria (Zwei Schwestern), Veronika, Cäcilie (Tännling), Klothilde, Mathilde, Natalie (Nachsommer) u. a.

Die meisten dieser Namen stimmen nicht nur zufällig in ihrer idealistischen Fremdheit und Überhöhung zu den besprochenen etwas vagen Charakterbildern. Sie beweisen in ihrer Durchgängigkeit die Geltung der gekennzeichneten Eigenart seiner Menschendarstellung gewissermassen in nuce.

In mehrerem glaubt man dabei eine gewisse Wahlverwandschaft mit Gottfried Keller zu beobachten, wie denn auch nicht nur jenen angeführten Anschauungen, sondern selbst im rein Sprachlichen mancherlei überraschende Analogien zu bemerken sind, die mehr als nur äusserliche Zufallsübereinstimmungen darstellen. Wovon in späteren Zusammenhängen.

Naturschilderung.

Man war früher, von einer kompendienhaften Literaturgeschichtsschreibung her, gewohnt, Stifter nur als virtuosen Spezialisten kleinmalender Naturkonterfeiung, von reichlich pedantischer Färbung, etikettiert zu sehen. Wie zweifellos schief auch solch systemsüchtige Auffassung im Hinblick auf die rein erzählerischen Qualitäten Stifters wie vor allem auf seine hochentwickelte Sprachkunst erscheinen mag, so beweist sie doch, wenn nicht die völlige Trivialität des stofflich Naheliegendsten das Urteil bestimmte, das allgemeine Empfinden für die historische Bedeutsamkeit seiner Naturdarstellung innerhalb der Entwicklung poetischen Naturabbildens überhaupt. Indessen wird ersichtlich die generalisierende Art, in der man den vielzitierten Stifterschen Realismus lediglich als Typus der bewussten Abkehr von der romantischen Naturauffassung hinstellt, wie sie sich in den 30. und 40. Jahren anbahnt, weder der unvergleichbaren Eigenart gerade dieses Talentes noch der historisch sich eingliedernden Bedeutung wirklich gerecht. Es kann sich ernsthafterweise nicht darum handeln, in einer dem nur dankbar Geniessenden wohl anstehenden Einseitigkeit, Stifters Naturkunst zu einem losgelösten Phänomen hinaufzusteigern (Hein), oder einer einseitig erfassten Romantik, die neueroberte Blickschärfe eines malerischen Realismus allzu antithetisch gegenüber zu stellen (Ratzel), oder seinen Anteil an der Fortentwicklung eines angeblich immer konkreteren Wiedergebens des Gesehenen schematisierend herauszuschälen. Nicht in einer alles assimilie-

renden Formel kann die Vielfältigkeit derartiger Verflechtungen gewaltlos gefasst werden; die formalen Elemente eines so komplizierten Kunstgebildes versagen sich nun einmal die Einreihung unter die nämliche Kategorie.

Die Summe von Neueroberungen an denjenigen Elementen der sinnlichen Unwelt, die wir in den Stilbegriff des Landschaftlichen einzuordnen gewohnt sind, für die poetische Prosa erscheint in der Rückschau mit Recht als einer der bedeutsamsten Erfolge, die das vergangene Jahrhundert in seinem Kampf um Erweiterung der Darstellungsmittel und -Stoffe errungen hat — nach doppelter Richtung. Ganz ungeheuer ist der Farbenreichtum der Sprachpalette gewachsen, und ein ungemein differenzierteres Sehen vermag seine Eindrücke bis zu einem Grade in die Sphäre sprachlichen Ausdrucks zu übertragen, der die praktische Bedeutung laokoontischer Theorien in dieser Hinsicht längst ihrer Geltung beraubt hat. In dieser Entwicklungsreihe ist Stifters sprachliche Landschaftskunst als folgewichtig nicht zu übersehen. Gleichwohl ist eine unberechtigte Verallgemeinerung abzuwehren, die gerade aus der Beobachtung dieser Tendenz zum Realismus der Nuance hin sich leicht ergibt: die Auffassung nämlich, als sei jene Bereicherung der Mittel zur realistisch-vollendeteren Wiedergabe des Geschauten das wesentliche Kriterium für das Mass des rein künstlerischen Fortschritts in diesen Dingen. Dies tritt gerade in den Beurteilungen Stifterscher Kunst oft befremdlich hervor. Da besonders, wo seine Landschaftsdarstellung der spezifisch romantischen entgegengesetzt wird und einseitig ihre Vorzüge und Fortschritte gegenüber jener zu absoluter Wertsteigerung hinaufgeschraubt werden. Eine derartige Einschätzung nur der realistischen Nüanzierung des sinnlichen Gegebenseins verkennt zweifellos die in aller wiederspiegelnden Kunst, sei sie nun malerisch-bildend oder sprachlich, alternierenden Grundtendenzen, deren äusserste Pole nur, als grob erfasste Gegensatztypen, wir mit bequemer Markierung Idealismus und Realismus zu bezeichnen pflegen.

Nicht die absolute Bereicherung an Beobachtungsnuanzen kennzeichnet offenbar, in stetigem Ansteigen, die wachsende Aneignung des aussermenschlichen Seins durch die Sprache, wenn innerhalb aller künstlerischen Gesamtentwicklung unleugbar die Tendenzen der Wiedergabe zwischen diesen polaren Typen wechselt; deren extreme Formen freilich nur Annäherungswerte darstellen. Jene vornehmlich idealisierende Richtung charakterisiert sich für die Probleme der Naturdarstellung in zwei hauptsächlichen Ausdrucksmöglichkeiten: Einmal als die romantische, die mystische Vergeheimnissung des Naturinnern, das allenthalben in bedeutsamen Zeichen, in heimlichen Schauern, in verhüllten Ahnungen einer rätselhaften Hintergrundswelt zum Menschen redet; die Deutung ihrer Oberflächendinge als dunkler Symbole innerster Kräfte, die Auflösung ihrer empirisch selbstgenugsamen Natürlichkeit in ein Pandämonium von Mythen. „. . . die Natur soll uns aber wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwirkungen müssen uns wie durch höheres Geisteswort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen, nur so werden wir in die Mysterien eingeweiht . . ." A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II. Hand in Hand damit die skrupellose, bedeutungsvoll übersteigernde Gruppierung dieses Äussern zu einer völlig phantastischen Unwirklichkeitslandschaft. Dann, im Gegensatz, zweitens die verallgemeinernde Schilderungstypik, die man im engern Sinne als „stilisierend", mit klassizistischer Wendung, anzusprechen pflegt: Eine Technik, die in souveräner Vereinfachung die wirre Formen- und Farbenmannigfaltigkeit einer empirischen Landschaft gewissermassen in abgekürzten Symbolen, in feststehenden Hauptmomenten ihrer sinnlichen Erscheinung mehr punktierend umreissen als wirklich geben will; die eine sozusagen ornamentale Landschaft als ihr Ideal ansieht. In völligem und bewussten Gegensatz und selbst Protest gegen diese beiden Stilnormen

wendet sich die Entwicklung der führenden europäischen Literaturen mit bemerkenswerter Übereinstimmung gegen die Mitte des Jahrhunderts hin, von den 30. und 40. Jahren an, zugleich an den verschiedensten Stellen unabhängig und lebhaft einsetzend, dem zu, was eine etwas vage Terminologie geläufig als realistische Naturauffassung bezeichnet.

Kein Zweifel, dass Stifter zunächst seine Bedeutung in diesem Zusammenhange besitzt. Seine Kunst arbeitet an ihrem Teile wesentlich mit an der allgemeinen Entromantisierung der Natur und ihrer Gewinnung für ein nichts als gegenständliches Sehen. Und ebenso an der Überwindung jener stilisierten primitiven Allgemeingiltigkeit zugunsten eines immer mehr nüanzierten Detailreichtums, einer immer nervöseren Sensibilitat auch für die gebrocheneren Reize der sichtbaren Aussenwelt. Er schreitet sogar dieser Kunstentwicklung wenigstens teilweise voran, wie man ihn denn selbst einen „radikalen plein-air-Maler, allerdings der Wortkunst, lange vor der französischen Freilichtschule“ genannt hat (Harmuth). In der Tat ist es eine seltsame Erscheinung, wie hier ein zweifellos eminent realistisch gerichtete Natur durch ihre besondere seelische Begrenztheit zurückgescheucht wird von einem rücksichtslosen Sichbemächtigen eines im Ganzen realistisch-erfassbaren Daseins, namentlich des menschlichen Lebens, sich statt dessen auf die gleichsam neutrale Zone der unterseelischen Natur wirft, — („darum mochte es auch gekommen sein, dass er sich von der Rechtswissenschaft und von den Staatslehren abgewandt hatte, welche überall eine Geselligkeit und einen Zusammenstoss von Menschen voraussetzen, die in lebendiger Leidenschaft in Gunst und Abgunst aufeinander wirken, die es für ihn nicht gab. Darum zog sich sein Herz zur Natur, gleichsam zu Dingen, die schon an und für sich da sind, die ihm Nichts wollen . . .“ Erz. 253 (Waldgänger) — und hier dann, auf einem beschränkteren Bezirk, mit einer fast wirklichkeitsgierigen Beobachtungstreue diesem Ausschnitt des Weltganzen wirklich neue Eindrucks-

und Ausdrucksmöglichkeiten entringt. Diesem Realismus aus natürlicher Andacht zum Gegebenen kommt zugleich das unstädtische Verhältnis des Dichters zur Natur bestimmend und heraus, — dass Tieck gerade Berliner ist, wirkt wie ein ihre klassische Ausbildung etwa im Phantasusbereiche findet, verleugnet keinen Augenblick ihre Herkunft aus der Städtersehnsucht, mit ihrem Gefühl des ewigen innern Entferntseins, heraus, — dass Tieck gerade Berliner ist, wirkt wie ein Symbol dafür — aus jener nie ganz überwindbaren Distanzempfindung gegenüber der Natur, über deren eigentliche Unnahbarkeit und abweisende Fremdheit für den nicht in und mit ihr Aufgewachsenen sich eine desto leidenschaftlichere Hingabe vergebens hinwegzutäuschen sucht. Sie bleibt dem romantischen Menschen „ein seelisches Fernbild, das selbst in den Augenblicken körperlicher Nähe wie ein innerlich Unnahbares, ein nie ganz eingelöstes Versprechen vor uns steht . . ." (Simmel). Aus dieser Grundstimmung des romantischen Naturgefühls erklärt sich ganz folgerichtig seine Wendung auf das auch räumlich Grosse, Gigantische, Überwältigende des Eindrucks, auf die grandiose Linie der heroisch-ossianischen Landschaft oder die titanische Zerrissenheit des hochalpinen Naturbildes; wie auch jener Hang zum überhöhenden Hineindeuten, zum mystisierenden Auflösen in eine doppelte Welt des sinnbildlichen Aussen und des ewig dunklen Innern*), womit der romantische Geist gewissermassen auf Umwegen der Natur die letzte Enträtselung abzwingen will, die ihm die unzugängliche Furchtbarkeit ihrer sinnlichen Erscheinung allein nicht gibt. Dies leidenschaftliche Sicheinfühlenwollen charakterisiert die typisch-romantische Naturempfindung als den einen der Pole, zwischen denen die Geschichte alles Naturgefühls pendelt. Es ist

*) Dichten . . . ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äussere Hülle, oder wir beziehen ein Äusseres auf ein unsichtbares Inneres." A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. I. Teil.

sicherlich bedeutsam, — so wenig an einem Worte liegt — dass der heute so viel gebrauchte terminus der „Einfühlung“, dessen Prägung man zumeist seltsamerweise einem modernen Ästhetiker zugerechnet hört, schon von der Romantik selbst in eben diesem Sinne, wenn auch nicht in systematischer Anwendung, geschaffen worden ist:

„So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan, kein inneres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet und mit angeborner Zeugungslust, in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern, durch das Medium der Empfindung, sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt . . .“

„Drückt nicht die ganze Natur, so gut wie das Gesicht und die Geberden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigentümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? Und was bin ich anders, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?“ — Novalis, die Lehrlinge zu Sais, — die überhaupt für die Einsicht in das Wesen des romantischen Naturgefühls und seine Theorie die klassische Stelle schlechthin bilden. —

Gerade den entgegengesetzten psychischen Verhalt dem Naturganzen gegenüber zeigt nun Stifter, und hierin, nicht in malerisch-technischen Tendenzen, wurzeln zuletzt alle Eigentümlichkeiten seiner Schilderungsweise. Die Bedingungen seiner Herkunft sind hier entscheidend geworden; er sagt selbst (Sonnenfinsternis, Verm. Schr. II 286): „. . . freilich bin ich seit Kindheitstagen viel, ich möchte fast sagen ausschliesslich mit der Natur umgegangen und habe mein Herz an ihre Sprache gewöhnt und liebe diese Sprache, vielleicht einseitiger als es gut ist . . .“ So hat seine minutiös abschildernde Andacht zu dem Geschauten der Natur nichts

gemein mit der romantischen Verblasenheit oder Grelle. Man kann sagen, der Respekt vor dem Wirklichen in der Kunst des reifen Goethe ist ihm hier, nicht so sehr vorbildlich, als innerlichst verwandt. Wie es Goethe ausdrückt: „Ich lasse die Gegenstände ruhig auf mich einwirken, beobachte dann diese Wirkung, und bemühe mich, sie treu und unverfälscht wiederzugeben; das ist das ganze Geheimnis, was man Genialität zu nennen beliebt.“ Zum Kanzler v. Müller.

So sagt es Stifter im Nachsommer (S. 184): „. . . In der Naturwissenschaft war ich gewohnt worden, auf die Merkmale der Dinge zu achten, diese Merkmale zu lieben und die Wesenheit der Dinge zu verehren.“ Und an derselben Stelle erklärt er sich gegen die „Männer des Schwulstes“: „. . . Sie gaben die Natur in und ausser dem Menschen nicht so wie sie ist, sondern sie suchten sie schöner zu machen und suchten besondere Wirkungen hervorzubringen. Ich wendete mich von ihnen ab. Wem das nicht heilig ist was ist, wie wird der besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat?“ In dieser dienenden Naturtreue liegt sicherlich die schroffste Absage an das romantische Stilideal; es klingt, unwillkürlich auffallend, etwas mit von der Wirklichkeitsdemut eines Dürer, der sagt: „Geh nicht von der Natur in deinem Gutdünken, dass du wolltest meinen, das Bessre aus dir selbst zu finden, denn du würdest verführt, oder: „Nimm dir nimmermehr vor, dass du etwas besser möchtest oder wolltest machen, denn es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat. Denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schöpfung.“ (Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers.) Und ganz aus diesem Dürergeiste heraus sagt es ja auch Goethe wiederum: „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, dass er sich an die Natur halte, sie studiere, sie nachbilde, etwas das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.“ (Propyläen, der Sammler und die Seinigen) oder in bedeutsam antithetischer Knappheit zu Riemer: „Der

Geist des Wirklichen ist das wahre Ideelle.“ Diese Demut vor dem Sein ist gerade das Widerspiel der romantischen Ich-Souveränität: „. . . Er fühlt sich Herr der Welt, sein Ich schwebt mächtig über diesem Abgrund und wird in Ewigkeit über diesen endlosen Wechsel erhaben schweben.“ Lehrlinge zu Sais. Die Natur „wie sie ist“, gross im Einfachen, unermesslich im Alltäglichen, ewig im Vergänglichsten — dies das Programm der allgemeinen grossen Entromantisierung der Künste, die mit den dreissiger Jahren einsetzt. Es handelt sich, nach der literarischen Herrschaft des romantischen Naturgefühls in den ersten Jahrzehnten, um nichts Geringeres, als um die völlige Wiedereroberung der unromantischen Natur, mit unendlich mehr verfeinerten technischen Mitteln, als sie etwa einer ähnlich gerichteten Naturdichtung des mittleren 18. Jahrhunderts zu Gebote standen. Wenn der nachwirkende Einfluss der romantischen Epoche noch in manchen Äusserlichkeiten zu bemerken ist, wie in der Vorliebe für gewisse Stimmungen, Tageszeiten, Beleuchtungen usw. — während eine noch spätere Realistik auch in diesen Dingen jeden Anschein einer Requisiten-Romantik überstreng zu vermeiden suchte — so sind die stofflich gleichen Bilder doch mit völlig veränderter Anschauung und veränderten Mitteln gegeben. Wenn etwa bei Novalis die Wolken bewundert werden, so spielt sogleich ein phantastisches Deuten in die Schlichtheit der blossen Naturerscheinung hinein: „Es ist gewiss etwas sehr Geheimnisvolles in den Wolken“, heisst es im Ofterdingen, „und eine gewisse Bevölkerung hat oft einen ganz wunderbaren Einfluss auf uns. Sie ziehen und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen, und wenn ihre Bildung lieblich und bunt wie ein ausgehauchter Wunsch unseres Inneren ist, so ist auch ihre Klarheit das herrliche Licht, was dann auf Erden herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekannten unsäglichen Herrlichkeit.“ Dies ist ganze Romantik. So drückt es Brentano aus (Godwi): „. . . Ich habe mancherlei gedacht, indem ich so hinaussah,

über Aussichten, ihre Ansicht und ihren Genuss, aber ich habe dennoch keine Ideen über Landschaften gehabt. Es ist wunderbar und macht mich immer für meine Nebenmenschen in der Gegenwart unnütz, dass ich nie eine Sache an sich selbst betrachte, sondern immer im Bezuge auf etwas Unbekanntes, Ewiges.“ „Nur der Mensch kann ruhig und glücklich werden, der etwas ansehen kann, und der nicht den Drang in sich hat, dass ihm alle Ferne Nähe sei.“ Nichts derart bei Stifter. Man vergleiche die sehr zahlreichen Schilderungen gerade von Wolkenerscheinungen, z. B. St. I. 191, 195, 198, 211, 499. Erz. 214. —

Hier ist es die blosse Freude an dem schönen Formen- und Farbphänomen an sich, die wohl auch durch Gleichnisse sich aussprechen mag, aus der aber keinerlei Symbolik einer zweiten Ahnungswelt je herausgefühlt wird. Oder eine Mondscheinlandschaft des Romantikers hat immer den Charakter des Unheimlichen, betörend Unendlichen, etwas von jenem „Grauen der Natur, welche den Menschen in ihre Schmerzen, seine Freiheit und Geistesklarheit in ihre Gebundenheit und Finsternis hinabreisst.“ (Haym, Romantische Schule.) Die blosse sinnliche Erscheinung der Landschaft im Mondlicht hat der Romantik etwas Spukhaftes: „. . . in unkenntlichen Formen und vielen gesonderten Massen, die der bleiche Schimmer wieder rätselhaft vereinigte, lag das gespaltene Gebirge vor ihnen, im Hintergrund ein steiler Berg, auf welchem uralte verwitterte Ruinen schauerlich im weissen Lichte sich zeigten. Tieck, Der Runenberg. Vergleicht man Stifters zahlreiche Mondnächte, etwa die klassischen Schilderungen des Kondor (I. 4), der Feldblumen (136, 138), des Hochwald (255), der Narrenburg (340, 409—10), so ist hier nichts als die vertraute Klarheit einer frommen aber unmystischen Gegenwart. Stifters Natur ist die absolut Undämonische, die menschliche, eben weil nicht romantisierend vermenschlichte. Sehr bezeichnend dafür die Stelle des Hochwald, gelegentlich der Sagen vom Schatzberge und den spukhaften

Fischen 259 ff.): „Und hat es Euch nicht geängstet und gegraut?“ fragte Johanna. „Geängstet?“ entgegnete der Alte, geängstet? — Gefreuet habe ich mich der schönen Stelle; denn ich wusste dazumal schon recht gut, dass der Wald keine frevlen Wunder wirke, wie es gehässige und gallige Menschen gerne täten, hätten sie Allmacht, sondern lauter stille und unscheinbare, aber darum doch viel ungeheurere, als die Menschen begreifen, die ihm deshalb ihre Ungeschlachten andichten. Er wirkt sie mit ein wenig Wasser und Erde und mit Luft und Sonnenschein. Sonst ist kein anderes da, noch je dagewesen, glaubet es mir nur . . . ich erkannte gar wohl, dass dies alles nur Gottes Werk sei und nicht der Menschen, zu denen sich nur die Sage davon verlor. Sie können nichts bewundern, als was sie selber gemacht haben, und nichts betrachten, als in der Meinung, es sei für sie gebildet.“ (223)

Aus dieser realistischen Grundstimmung heraus ist Stifters Landschaft in allen Einzelheiten das Gegenteil einer romantischen Unwirklichkeitslandschaft, in deren Horizontlosigkeit alle Nähe verrinnt. Jedes Einzelne soll als ein klares Ganze gebildet und gerundet werden. Jede Linie wird sichtbar gezogen, jedes Glanzlicht aufgesetzt, jeder Schatten vertieft und jede Farbe aufgetragen. Ein Nuanzenreichtum, für jene Zeit ohne Gleichen, scheint oft eine moderne Naturalistik vorauszunehmen. Was man von Théophile Gautier gesagt hat: „Er ist der erste, der im grossen Stil durch die Tat bewiesen hat, das Lessings Laokoon eine Lücke hat, denn er hat beschrieben, was Lessing für unbeschreibbar hielt“ (G. Brandes) —, dies gilt, wenn auch nicht in dem umfassenden Sinn, in dem es von Gautier gesagt ist, innerhalb der deutschen Entwicklung von Stifter. Hier zeigt sich, und nicht nur für die deutsche Literatur, zum erstenmale mit Konsequenz und Erfolg der Weg zu jenem Schilderungsideal beschritten, dem für das 19. Jahrhundert die Kunst Jens Peter Jacobsens die letzten Vollendungen entrungen hat.

Man darf diese realistische Richtung Stifters nun nicht schematisierend vereinseitigen. Die Dinge liegen, wie gewöhnlich, nicht so einfach, dass sie unter die Obhut einiger weniger Schlagworte zu bringen wären. Wie zumeist, verflechten sich auch hier in Wirklichkeit realistische und idealistische Tendenzen miteinander. Stifter ist als Naturschilderer keineswegs Naturalist sans phrase, nicht einmal im Rahmen seiner zeitbedingten Möglichkeit. Die oben angeführten Stellen könnten das scheinbar beweisen. Aber es wiederholt sich in jenem anscheinenden Widerspruch nur jenes so häufig beobachtete Phänomen, dass ein realistisch-gerichteter Künstler und selbst eine ganze Künstlergeneration die Natur nur abzuschreiben meint „wie sie ist“, während sie in Wahrheit auch aus dem gewissenhaftest erschauten Material der Aussenwelt doch immer nur ein durch die Norm persönlicher und zeitlicher Bedingtheit stilisiertes Gebilde schufen. Aber mehr noch: nicht dies ist hier als entscheidend gemeint; denn wir haben uns seit A. v. Humboldt und Jacob Burckhardt an die Vorstellung gewöhnt, dass die Veränderungen des „landschaftlichen Auges“ bei einzelnen Zeiten und Generationen von vornherein in Betracht zu ziehen sind. W. H. Riehl, der als kulturhistorischer Feinschmecker dergleichen differenzierteren Schwingungserscheinungen mit verständniszarter Vorliebe nachzuspüren pflegte, hat in einem reizvollen Exkurs (in den „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten) diese Wandlungen des landschaftlichen Blicks an dem konkreten Beispiel der rheinischen Landschaft und ihrer künstlerischen Wiedergabe feinfühlig verfolgt. Nicht von diesen gewissermassen physischen Bedingungen sollte die Rede sein. Vielmehr ist Stifter selbst auch hier bewusst wählender Künstler. Wie Goethes Wirklichkeitsverehrung ihn nicht gehindert hat, gleichwohl die Forderung der „Kunstwahrheit“ gegenüber der „Naturwirklichkeit“ mit aller Schärfe zu verfechten: „Alles was wir um uns her gewahr werden ist nur roher Stoff“ . . der Künstler muss suchen, „den Dingen ihre

äussere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das beste auszuwählen . . . in seinen Werken nicht bloss etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint . . .“

„Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, dass der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt.“ (Der Sammler und die Seinigen) — Vgl. Stifter: „Ich lese alles in kleinen Teilen, was Goethe über Kunst geschrieben . .“ An Kriegs-An. 10. VI. 66. B. III. 234.

So spricht sich Stifter ganz ähnlich aus, z. B. brieflich an S. v. Handel (23. VII. 65. B. III. 158): „Wie weit die sachliche Wirklichkeit in einem Kunstwerke zu geben ist, hat die Wissenschaft noch nicht ermittelt. G a n z darf sie gar nicht gegeben werden, sonst entstände ein mathematischer Satz und kein sinnlich hervorspringendes Kunstwerk, und es müssten, mit Jean Paul zu reden, die dichterischen Blumen so langsam wachsen wie die wirklichen, und noch dazu unter so viel Gras. Ganz darf sie nicht fehlen, sonst malt man, wie wieder Jean Paul sagt, den Äther mit Äther in Äther. Bisher ist das dem Gefühle des Künstlers anheim gegeben gewesen, und da gingen die Gefühle nun weit auseinander, weshalb in neuer Zeit der Streit über Realismus und Idealismus entstanden ist. Ich meine, die Sachlichkeit müsste eben wieder im Ganzen liegen, wie ein grosser Landschafter eine herrliche Blumenwiese malt, deren Schönheit und Wahrheit uns entzückt, und auf der bei näherer Besichtigung weder eine Blume noch ein Grashalm ist, sondern nur Farbenkleckse.“

Der bewusste Realismus Stifters ist also offenbar in keiner Weise dahin auszulegen, als ob es sich ihm darum handle, die Kunst zur „Schleppenträgerin der Wirklichkeit" herabzusetzen. Sondern er ist der Ausdruck einer selbstentäussernden Andacht, die das ihr Heilige treu malt, aber mit der Treue des Liebenden, die schmückt, indem sie abschreibt, und mit jener Schonung des Übersehenkönnens, die zuletzt nur das Gewertete als das Vorhandene anerkennt. —

— Mit diesen Voraussetzungen zunächst ist es notwendig, Stifters Landschaftskunst, eingereiht in die Linie der historischen Entwicklung, anzusehen. Was er im einzelnen bietet, ist eine Fülle von Eindrücken, die ihren Rahmen für sich verlangen, wo nicht die Betrachtung in schematischem Registrieren stecken bleiben soll. Hier können nur einzelne Punkte von Bedeutung herausgenommen und belegt werden, deren durchgängige Wichtigkeit im Zusammenhang mit dem oben gesagten sich aufdrängt. Ihre ausführliche Einordnung in eine Gesamtdarstellung würde selbständigen Ausführungen überlassen bleiben. —

Es ist eine vielbemerkte Erscheinung in neuerer Kunstgeschichte, dass die Eroberung eines nuanzierteren Bildes der natürlichen Welt weit früher von der Malerei als von der Poesie aus geschieht; dass die dichterische Wiedergabe des Sichtbaren noch gänzlich am Konventionellen haftet, indes die Malerei mit individuellsten Mitteln schon eine Freude am Individuellen ausdrückt und zu relativer Vollendung bringt. An keiner Stelle beobachtet sich dies mehr als bei den Phänomen des Lichtes. (Vgl. John Ruskin, Vorlesungen über Kunst. Sechste Vorlesung.) In der europäischen Malerei als Problem bereits eine Erwerbung des 15. Jahrhunderts, bleibt es in der Poesie noch lange zum konventionellsten Schema verdammt. Goethe ist hier, von verschwindenden Ansätzen abgesehen, in der Tat der erste, der einen Riesenschritt in der Aneignung der beleuchteten Welt weiter tut. Zum mindesten die deutsche Sprache verdankt ihm überhaupt schlech-

terdings erst die Möglichkeit, den differenzierten Äusserungen der Lichtphänomene mit verhältnismässig adäquaten Sprachmitteln nahe zu kommen. Noch Lessings sprachlicher Horizont musste, Haller und Kleist vor Augen, solche Möglichkeiten ausschliessen, wie sie das 19. Jahrhundert in der Schilderung des Naturbildes verwirklicht gesehen hat.

Aber Goethes ganze anschauende Natur ging auf das Bestimmte, auf die plastische Formulierung sozusagen auch des malerischen Eindrucks, zum wenigsten doch in seiner Epik, auf die es hier ankommt. Für die rein epische Schilderung verdankt die Sprache nicht an Mitteln, aber an tatsächlichen neuerworbenem Grenzgebiet der Schilderung selbst, noch mehr Jean Paul, dessen „Verhältnis zur Natur ein viel weiteres, umfassenderes als das Goethes ist“ (Ratzel, Über Naturschilderung). Seine Naturbilder zuerst, wie unrealistisch sie vielfach sind, erscheinen als die ersten wirklichen Apotheosen des Lichtes. Sah Goethe doch immer die b e l e u c h t e t e Landschaft, so hat Jean Paul die Landschaft a u s L i c h t zuerst in die Wortkunst eingeführt, zuerst erfasst, was auch die grosse Errungenschaft der Malerei des Jahrhunderts ist: die landschaftbildende Kraft des Lichtes für den ästhetischen Eindruck. (Vgl. etwa Lamprecht, Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband. S. 116 ff. 128 ff. bis 136.) In diesem ganzen Ringen des Jahrhunderts um die epische Fixierung von Lichtimpressionen ist er der erste ganz grosse Meister von umfassender Wirkung. Und ein Chor von kleineren übernimmt alsbald die von Goethe und Jean Paul gewonnenen Mittel zu abwandelnder und weiterbildender Verwendung.

Stifters Wortkunst ist nach dieser Richtung vor allem eine bedeutsame Erscheinung für die Nuance in der Landschaft. Man sieht hier schon den Übergang zu der modernen Auffassung angebahnt, wenngleich nicht durchgeführt. Er erkennt bereits das L i c h t, nicht die Farbe oder die Linie als das wesentliche Element des Landschaftsbildes und seiner Wiedergabe. „Der Maler erzeugt die Kraft durch Gegensatz

von hell und dunkel, nicht durch streitende Farben.“ An Aug. Piepenhagen 13. XII. 59. B. II. 299. Er verficht gegenüber der zeitgenössischen heroischen Landschaft, die so ganz auf die Architektur der schönen Linie gestellt ist (Rottmann, Preller) das Vorrecht der Übergänge und der Linienauflösung, wie ihrerseits die K. D. Friedrich, Morgenstern, Schleich u. a.

„Ihre Gemälde sind unvergleichlich an Stimmung. Im zartesten Dufte ihrer Ganzheit schweben sie vor den Augen, jedes Marktschreien vordrängender Wirkungen verschmähend, aber dafür jeden innigen Zwischenton, welchen die Natur befiehlt, getreulich bringend. Vorzüglich schön erschienen mir ein paar Mondgemälde von Ihnen . . .“ An Piepenhagen 11. VIII. 59. B. II. 269.

„Der Künstler . . beseelt . . alle Stoffe, und wären es die kleinsten, z. B. dass ein Mann und eine Frau aus dem Nebel hervorgehen, dass der Mond aus dem Nebel scheint, dass er eine Brücke beleuchtet, und dass daneben ein dürrer Stamm steht . . .“ 13. XII. 59. II. 295.

„. . Einen sehr grossen Vorzug haben Sie vor vielen Landschaften im Schmelze der Übergänge der Farben, daher Ihre Nachtnebelbilder von so unnachahmlichem Reize sind. Sie führen . . . die Farbmassen in ihren Mondnebelbildern aus dem Lichten in das Dunklere und Dunklere, lassen da unbestimmte Gestalten entstehen, die die Einbildungskraft unendlich reizen, und eigentlich die Nacht erzeugen, stellen dort kräftige Körper hin, und geben ihnen die einzelnen Lichter, die der Mond auf ihren beleuchteten Flächen erzeugt. Ein Mondblitz im Wasser hilft die Mannigfaltigkeit des Ganzen erhöhen. Ihre Lichter sind immer ganz bestimmt und fest, und mit viel Farbkörper hingestellt, was sie markig macht . . . Ihre rege Fantasie zaubert diese Musik für das Auge in grosser Fülle und Tiefe hin, aus welch’ letzterem Grunde sie dem Bunten aus dem Wege geht, was nur seichte Menschen bringen und geniessen können. Ihre Farbe ist ge-

brochen, aber immer klar. Ihre Stärke ruht in der Schattengebung; denn auch die Natur hat in Massen grösseren Licht- als Farbenreiz, daher sie kräftig, aber nicht bunt ist, ihre feurigsten Farben legt sie auf kleine Stellen, z. B. Blumen, oder in kleine Zeitabschnitte, z. B. in das Abendrot, in den Blitz . . .“

Ich würde das Bild . . ohne Wissenschaft eines Meisters . . Rembrandt zugeschrieben haben. Das Braun des grossen Baumes hilft die schönen Silbertöne der Luft machen, und das bläuliche Gewölke um den Mond wird wieder durch jene bräunlicheren Nachbarsilbertöne hergestellt. Die Wolken gehen weich in den Hintergrund über, lassen ihn ahnen und links etwas sehen und machen Nacht. Der schöne Baum zerlegt das Bild in Massen, das tiefe Dunkel des Wassers und der Schatten mit dem ganz kleinen Reflex des Mondes gibt ihm träumerische Ruhe . . . Das Bildchen ist so zart und so fein abgestuft behandelt . . .“ ebd. 14. XII. 298 bis 300.

„Alle Ihre Mondstudien haben etwas Vortreffliches durch die Weichheit und Zartheit der Behandlung, durch die Unbestimmtheit der Hintergründe, wodurch die Nacht entsteht, und durch das Licht, welches in sehr gebrochenen Farben auf den Gegenständen liegt, wodurch die Tatsache des wirklichen Scheines des Mondes auf den irdischen Körper erzeugt wird.“ ebd. 25. XII. II. 301. vgl. auch Nachsommer, 185—86:

„Die Entwürfe wurden mit . . Ernst und Genauigkeit durchgenommen . . . Die Fernen, die grossen Flächen der Schatten und Lichter an ganzen Bergkörpern und das Zurückgehen und Hinausweichen des Himmelsgewölbes seien mir nicht gelungen. Man zeigte mir, dass ich nicht nur in den Farben viel zu bestimmt gewesen wäre, dass ich gemalt hätte, was nur mein Bewusstsein an entfernten Stellen gesagt, nicht mein Auge, sondern dass ich auch die Hintergründe zu gross gezeichnet hätte, sie wären meinen Augen gross erschienen, und das hätte ich durch das Hinaufrücken

der Linien angeben wollen. Aber durch beides, durch Deutlichkeit der Malerei und durch die Vergrösserung der Fernen hätte ich die letzteren näher gerückt und ihnen das Grossartige benommen, das sie in der Wirklichkeit besässen. In Hinsicht der Farbgebung der Fernen riet er mir, dort, wo ich einen Zweifel hätte, ob ich etwas sähe oder nur wisse, es lieber nicht anzugeben und überhaupt in der Farbe lieber unbestimmter als bestimmter zu sein, weil dadurch die Gegenstände an Grossartigkeit gewinnen. Sie werden durch die Unbestimmtheit ferner und durch diese allein grösser. Durch Verdeutlichung werden die Körper näher gerückt und verkleinert. Wenn überhaupt ein Fehler gegen die Genauigkeit gemacht werden müsse, so sei es besser, die Gegenstände grossartiger und übersichtlicher zu geben, als in zu viele einzelne Merkmale zerstreut. Das erste sei das Künstlerische und Wirksamere."

Damit nähert sich Stifter, im Gegensatz zu der herrschenden Landschafterei seiner Zeit, offenbar schon einer modernen Auffassung vom Landschaftsbild, wie sie etwa Ratzel (a. a. O.) formuliert:

„. . Der Natur gegenüber sehe ich zuerst Körper, Licht, Schatten, dann vielleicht Flächen, und ganz selten nur achte ich auf die Linien der Profile." „Die Linie ist nur eine Abstraktion und ein Hilfsmittel der Anschauung in der Darstellung der Landschaft. Die Umrisslinie, in der ich z. B. das Gebirge zeichne, ist nur der abgekürzte, stilisierte Rand eines Schattenumrisses des Gebirges . . . So ist es mit dem Umriss eines Baumes, eines Waldes und aller anderen körperlichen Dinge in der Natur. In Wirklichkeit sehe ich auch keine Umrisslinie, sondern einen umflimmerten, umflaumten Saum, und reichlich hereinbrechendes Licht reduziert einen dünnen Baumstamm auf eine wellig bewegte, dunkle Linie. Heute werden manchmal Föhrenwipfel duftiger gemalt als früher Wolken. Seit Rousseau gibt es Landschaftsbilder, bei deren taghellem Licht jegliche Linie in Farbenstimmung er-

trunken ist.“ „Linien im wahren Sinne des Wortes kennt die Wirklichkeit nicht.“

Es ergibt sich aus den angeführten Äusserungen Stifters schon, welche Schilderungstypen seine landschaftliche Kunst auch in Wortmitteln bevorzugen wird, welches, m. a. W., diejenigen künstlerischen Gesichtspunkte sind, nach denen er, obwohl realistisch treu, doch wieder ein stilisiertes Ganze mehr oder minder bewusst gibt: Alles läuft auf die reiche Abtönung der Lichtwirkungen hinaus. Und ganz natürlich gibt er daher auch, in auswählender Technik, den Stunden und Momenten der reichsten Nuance einer einheitlichen Lichtstimmung den Vorzug. So schwelgt er in Sonnenauf- und Untergängen, in Mondnächten oder Gewittern nicht sowohl aus romantischer Vorliebe, als aus malerischer Freude an der reinen Erscheinung. Wie in seinen eignen Gemälden (vgl. Hein a. a. O.) liebt er das Sichherauslösenlassen der Landschaft aus den Tiefen eines Helldunkels, durch Abschattierung des Lichtes und auch wohl Gegensätzlichkeit verschiedener Lichtquellen:

„Oft, wenn der Nachtnebel über den See sank, riesenarmige Schatten durcheinandergriffen, unten am See gestaltlose schwarze Dinge standen, und die sanfte Mondscheibe über all den Perlenflor ein trübes, gehauchtes Gelb goss, sass das . . Paar in dem . . Zimmer, durch dessen Fenster ihr Lampenlicht goldne Fäden hinausspann in die Silbernacht des Nebels“ Hochwald I. 300.

„Die vielen unordentlichen Schatten, die die herumstehenden Dinge warfen, machten das Zimmer unwirtlich . . . . Der Holunderstrauch war ein schwarzer Klumpen geworden, und das Wasser gar nicht mehr sichtbar: eine lichtlose Tafel war an der Stelle, wo es fliessen sollte — nur ein von Zeit zu Zeit aufzuckender Funke zeigte, dass es da war und sich bewege.“ II. 293.

„Die Berge wurden immer schwärzer und legten drohende dunkle und zersplitterte Flecke auf den See, auf welchem noch

das Blassgold des Abendhimmels lag, das selbst in den dunklen Bergspiegelungen zuweilen aufzuckte. Und immer sonderbarer, in die Schatten der Nacht sich hüllend, wurden die Gegenstände um ihn herum. Die Schlacken und das schwache Gold des Sees rührten sich und flossen öfters durcheinander . .“ II. 316.

Er liebt alle Arten von Schattenkontrastierung, namentlich die Gebrochenheit der farbigen Lichter innerhalb der Schatten:

„Ich sass auf einem Steine und sah die breiten Schattenflächen und die scharfen, oft gleichsam mit einem Messer in sie geschnittenen Lichter. Ich dachte nach, weshalb die Schatten hier so blau seien, und die Lichter so kräftig, und das Grün so feurig, und die Wasser so blitzend.“ Nachs. 19.

„Die Zweiggewölbe warfen blitzende grüne Karfunkel und fliegende Schatten auf die weissen Gewänder . . bis nach und nach nur mehr weisse Stückchen zwischen dem grünen Gitter wankten . . .“ I. 227.

„Als die blauen Schatten allgemach längs ganzer Wände niedersanken und ihm die früher geschätzten Fernen derselben wunderlich verrückten.“ II. 302.

„Wenn draussen das breite Meer des Lichtes war, so ist es hier in lauter Tropfen zersplittert, die in unzähligen Funken in dem Gezweige hängen, die Stämme betupfen, ein Wässerchen wie Silber blitzen machen, und auf Moossteinen wie grüne Feuer brennen. Oft, wenn ein Spalt ist, wird das Dunkel des Waldes durch eine glühende Linie geschnitten.“ Erz. 191.

„Es sind sehr sonderbare Lichterspiele, wenn . . die Sonne über die Berge hereinschaut, wie sich der blendende Schaum, dann das hellbraune Gold bei überstürzenden Stellen, und das tiefe Schwarz bei augenblicklicher Stille mischen . .“ Erz. 223.

„Die grosse Wasserfläche glänzte unter den Strahlen der Sonne, sie machte zu dem Grün der Wiese und dem Grau

der Steine den dritten stimmenden und schimmernden Klang, und der Steg stand abenteuerlich wie eine dunkle Linie über den silbernen Spiegel.“

„Der unermessliche Regen der Nacht hatte die Kalksteinhügel glatt gewaschen, und sie standen weiss und glänzend unter dem Blau des Himmels und unter den Strahlen der Sonne da. Wie sie hintereinander zurückwichen, wiesen sie in zarten Abstufungen ihre gebrochenen Glanzfarben in grau, gelblich, rötlich, rosenfarbig, und dazwischen lagen die länglichen, nach rückwärts immer schöneren luftblauen Schatten.“ B. St. 47.

(Vgl. namentlich auch die Schilderung der Sonnenfinsternis, Verm. Schr. II. 275 ff.; z. T. im folgenden Teil zitiert.

Diese selbe, in ihrem Typus leicht ins Auge fallende Technik wird nun in den nuanziertesten Abwandlungen überall durchgeführt. Das ganze Bild, mit seinen vielen beobachteten Einzelheiten, wird ihm zuletzt, im Eindruck, zusammengehalten durch das schliessliche Gegeneinander von Licht und Dunkel. Darum liebt er, als gegenständliches Motiv, den Abend. „Abendstimmung“, sagt Ratzel, „macht jede Landschaft erhabener. Der Abend ist die Auflösung aller Gegensätze in die zwei Grössen: dunkle Erde und heller Himmel.“ Nicht die Kontrastierung verschiedener Farben als solcher reizt ihn, sondern das vieltonige Spiel einer und derselben herrschenden Lichtfarbe, und ihre Aufhöhung etwa noch durch ein intensiv hineingebrachtes Gegensatzlicht. Daher die Vorliebe für Mondnachtstimmungen, die das diskrete Lichtgefühl verraten. Nichts von dem romantischen Theatervollmond, der in unveränderter Fülle auf eine Oberonlandschaft niederstrahlt; gerade die kleinen Reize dieser versilberten Atmosphäre sind es, die ihn anziehen. Man vergleiche die Mondnacht des Condor (4) mit ihrem rieselnden, wiederholten „Silber“, das nur durch den einzigen „Goldpunkt“ unterbrochen wird. Oder Feldblumen (136): „. . Die Berge standen wieder alle da und troffen von dem weissen niederrinnenden

Lichte, das Wasser trennte sich und wimmelte von Silberblicken, ein Lichtregen ging in den ganzen Bergkessel nieder, und jedes feuchte Steinchen und jedes tauige Gräschen hatte seinen Funken".

„Tot liegt das Gebirge . . weit hinaus . . nur dass an den Wanden glitzernde Fäden niederrinnen, und auf den nassen Bergen hie und da ein blitzender Mondfunke harrt. Der Orion ist schon tief geneigt und löscht bereits seine ersten Sterne an dem schwarzen Gebirgsrande aus — . . der halbe Mond aber steht noch hoch am Himmel, und übergiesst ihn mit dem Flore seines milchigen Lichtes, jedes Sternlein in seiner Nähe vertilgend. Alles was unser Blick überschauen kann, von der Kette angefangen, die unter dem blitzenden Sterne ihren Schattenriss gegen den Himmel legt, über alle Höhen und Hügel herüber, auf denen jetzt die mattfarbigen Felsen ragen, oder die feuchten Wälder stehen . . . bis zu den schweigenden Zacken draussen, die die letzten das Licht des Mondes auffangen . . ." I. 409—10.

Und auch den einzelnen Tageszeiten wird so der ihnen charakteristisch eigne Ton oder der ihnen eigentümlichen Kontrastierungen gemischter Lichter durch nebeneinander gesetzte Eindrucksnuancen abgewonnen:

Tagesanbruch St. I. 94. Zitiert unten im folgenden Teil: B. St. 151.

Vormittag. St. I. 185—86.

II. 329—30: „. . Die Grisel stand drüben in allen ihren Spalten funkelnd und leuchtend, und obwohl sie in der Nacht der höchste Berg geschienen hatte, so standen doch nun höhere neben ihr, die er in der Nacht nicht gesehen hatte, und die nun sanft-blau niederschienen und an vielen Stellen Schneeflocken zeigten . . . Alles glänzte und flimmerte durcheinander, hohe Bäume standen vor dem Hause in einer solchen Nässe, wie er sie nie gesehen hatte, die Gräser troffen, überall gingen breite Schatten nieder, und das Ganze erschien noch einmal in dem See, der von jeder Flocke Nebel reinge-

fegt, wie der zarteste Spiegel dahin lag . . . Mit alle dem Getümmel an Lichtern und Farben herum bildete das totähnliche Schweigen . . den schärfsten Gegensatz.“

Nachmittag I. 134, 234, 265—66.

„Abends zeigte mir mein Gastfreund das Abendrot der Heide . . . auf der ganzen schwarzen Scheibe der Heide war die Riesenglocke des brennend-gelben, flammenden Himmels gestellt, so sehr in die Augen ragend und sie beherrschend, dass jedes Ding der Erde schwarz und fremd wird. Ein Grashalm der Heide steht wie ein Balken gegen die Glut, ein gelegentlich vorübergehendes Tier zeichnet ein schwarzes Ungeheuer auf den Goldgrund, und arme Wacholder- und Schlehenbüsche malen ferne Dome und Paläste. Im Osten fängt dann nach wenigen Augenblicken das feuchte kalte Blau der Nacht heraufzusteigen an, und schneidet mit trübem und undurchsichtigen Dunste den eigentlichen Glanz der Kuppel des Himmels . . . Als . . bereits fast die Mitternacht herankam, stand noch ein trüb-gelbes Stückchen Licht im Westen, während schon im blauen Osten die rote Scheibe des Halbmondes glühte.“ II. 203—4.

Die Bedeutsamkeit dieser neuen Technik der Landschaftswiedergabe aus farbigen Tinten wird vielleicht am evidentesten klar an der Schilderung der italienischen Landschaft des Gardasees, den Stifter, wie allbekannt, selbst nicht gesehen, dessen koloristischer Eigenart, die völlig verschieden ist von der irgend eines andern Alpensees — selbst der westlichen italienischen — er sich trotzdem mit einer intuitiven Realistik bemächtigte. Hier ist, soweit zu übersehen, zum erstenmale völlig gebrochen mit der Darstellung des Italiens der romantischen Landkarte, mit ihrer Sucht nach der heroischen Linie und den obligaten Rottmannfarben; eine kühlkräftige Wirklichkeit im Sinne modernen Sehens ist an ihre Stelle getreten. Die Schilderung, namentlich der Gegend oberhalb des Sees erinnert im koloristischen Typ völlig an etwa eine Thomasche Darstellung solcher Landschaft, in einem

Graugrün und Mattblau oder Violett, statt des romantischen Purpur, Gold und Tiefblau.

„Für Freunde landschaftlicher Natur und Entwicklung ist eine solche langsam, von häufigem Anhalten unterbrochene Fahrt an den Ufern bei weitem vorzüglicher, als eine längs der Mitte des Sees, wo alles, was schön ist, nur in allgemeinen Bildern unentfaltet vorüberrückt. Wir fuhren stets an den Gestaden. Bald war es ein grosser, unermesslich scheinender Fels, den wir umschifften, und der wie ein Stück Alpe in das seichte Fahrwasser des Sees geworfen schien. An seinem Körper spielten die grauen Lichter und die violetten Schatten, und an seinem Fusse plauderten oder flüsterten die Wellchen, die unablässig an seinem Korne wuschen. — Ein andermal war es wieder eine blendende Sandbank, die gegen das Dunkelblau des Wassers herausging. Hinter ihr klomm das reine Grün empor, das wieder oben in Felsen überging, die dann bläulich in die noch blauere, fast funkelnde Luft hinein dämmerten. Oft stach eine solche Zunge gleichlaufend mit dem Ufer weit in den See hinaus, und jenseits derselben lag das ruhigste dunkelblaueste Wasser wie ein geborgenes Band an dem Gürtel des Gestades dahin. Wenn wir dann in die Langbucht einfuhren, so entwickelte sich eine Hütte, ein Häuschen, ein Landsitz, wo wir früher nur einen mattgrauen oder schwach-weissen Punkt gesehen hatten. — Oft wurde das breite Wasser des Sees ganz schwarzblau, unendlich dunkler als die Luft, und längs des fernen Saumes glänzte, wie eine lichte Kalkwand, das Zieratenwerk der Felsen und warf seine Gitter zauberhaft in die Fläche des schwarzen Spiegels. — Wenn wir manchmal eine Wand sahen und meinten, sie sei weithin die glatteste, ritzenloseste Mauer, so tat sie sich, wenn wir an ihr entlang fuhren, auf einmal auf und trug in ihrer Faltung eine niedersteigende, von dichtem Buschwerke bewucherte Furche, in der das klareste, glasdurchsichtigste Alpenwasser niederströmte.“ II. 502—3.

„Von ihnen weg dehnte sich die tief-dunkelblaue Flut des Sees hinaus, die nur zeitweise eine weisse feurige Furche warf, oben stand der ebenfalls tiefdunkle Himmel, der zu dem Bilde gehörte, und an seinem Rande woben die violetten duftigen Berge.“ 510.

„Hier war es ganz anders als unten. Die Fruchtbarkeit hatte ganz und gar und völlig aufgehört. Der Grund war mit dem grüngrauen Filze bedeckt, den ich oft auf Steinen angetroffen hatte, nur war er hier noch um vieles schaler und schwächer als irgendwo . . . War ich schon unten am See von den mannigfaltigen seltsamen Dingen die ich angetroffen hatte ergriffen, so war ich hier vollständig hingerissen und, ich kann sagen, in der Tiefe meiner Seele entzückt. Die Maler haben eigentlich diese Dinge noch nicht gemalt, denn da war kein Baum, kein Gesträuchlein, kein Haus, keine Hütte, keine Wiese, kein Feld, sondern nur das sehr dürftige Gras und die Felsen — gewiss, wenige Künstler hätten das für die Aufgabe eines Meisters gehalten, wenn sie nicht früher die Erfahrung gemacht hätten, wie so unaussprechlich die düstere Schönheit solcher Öden auf die Seele des Menschen zu wirken vermag. In allen Stufen des matten Grün, Grau und Blau lag das fabelhafte Ding hinaus; schwermütig dämmernde schwebende webende Tafeln von Farben stellten sich hin und die Felsen rissen mattschimmernde Lichtzuckungen hinein; und wo das Land bloss lag und etwa nur Sand und Gerölle hatte, drangen Flächen fahlen Glanzes oder sanft gebrochene Farbtöne vor. Draussen über allem duftete ruhig und schwach rötlich ein Berg . . . Von ihm gingen zwei langgestreckte feurige Wolkenbänke weg, die von der bereits zum Untergange neigenden Sonne angezündet waren und das schwache trübe Grün des südlichen Himmels neben sich hatten, das so sanft glänzte und oben in ein flammendes Blau überlief. Alles das hätte schon genügt zu der Grösse des Bildes: aber weit links von mir lag noch zwischen den Felsen

ein grauer sanfter Strich durch den Himmel, der die Ebene der Lombardei war.“ (II. 517—18.)

Vgl. weiter noch besonders: 518, anschliessend 519, 569.

Als Elemente der Tonigkeit werden die atmosphärischen Erscheinungen in vorher kaum geübter Weise herangezogen, lichtbrechende und lichtbestimmende Medien. Die natürlichen Bedingungen von Stifters Heimatgegend begünstigen diese Entwicklung an ihrem Teil. „Etwas später (als in den dreissiger Jahren),“ sagt Lamprecht (a. a. O. 117) . . „ward noch ein anderes Gebiet stärkster Stimmungselemente entdeckt, die bayrische Hochebene, namentlich nach dem Salzburgischen zu, diese Stätte wohl der grössten deutschen Regenmengen und jedenfalls eines in den Lufterscheinungen besonders intensiv wechselnden Himmels.“ Wolkenstimmungen sind recht eine Domäne Stifterscher Kunst: I. 4—5, 196, 197 bis 198, 499.

„Aus der ungeheuren Himmelsglocke, die über der Heide lag, wimmelnd von glänzenden Wolken, schossen an verschiedenen Stellen majestätische Ströme des Lichtes, und auseinanderfahrende Strassen am Himmelszelte bildend, schnitten sie von der gedehnten Heide blendend goldne Bilder heraus, während das ferne Moor in einem schwachen milchichten Höhenrauch verschwamm.“ I. 195.

„Über dem ganzen Mühlkreise . . . stand schon eine dunkelgraue Wolkendecke, deren einzelne Teile auf ihrer Überwölbung die Farbe des Bleis hatten, auf der Unterwölbung aber ein zarteres Blau zeigten und auf die mannigfaltigen, zerstreuten Wäldchen bereits ihr Düster herabwarfen, dass sie in dem ausgedorrten Grau der Felder wie dunkelblaue Streifen lagen, bis ganz zurück der noch dunklere und noch blauere Rand des Böhmerwaldes sich mit dem Grau der Wolken mischte, dass seine Schneidelinie ununterscheidbar in sie verging. . . . Auf dem wärmeren Tieflande, das gegen Mittag ist und auf dem ganzen Gürtel des glänzenden Hochgebirges der Alpen . . . lag noch der helle leuchtende

Sonnenschein, als würde erst später über jene gesegneten Länder das traurige Nasskalt des späten Herbstes hereinbrechen.“ Erz. 214. —

Nebel: I. 294.

Die letzte Vereinheitlichung eines Landschaftsbildes, sowohl — im älteren Sinne — durch die sozusagen architektonische Kulissenperspektive, wie, moderner, durch Nuancenverschiebung der durchleuchteten Luft gegen die Horizonttiefe zu, durch die vereinfachende Farbenstimmung der Ferne, gewährt der Weitblick, die Tiefenaussicht. Sie ist die ideale Vollendung gewissermassen schon der natürlichen Landschaft, immer wieder aufgesucht, und das letzte Ziel des Landschafters, für den das Problem des Entfernungseindrucks zuletzt doch das Wesentliche bleibt, sei es mit welchen Mitteln immer einer Lösung näher geführt. „Man kann die Güte eines Landschaftsbildes nach dem Eindruck von Tiefe bemessen, den es macht.“ Ratzel. Diese vereinheitlichende Wirkung, die beruhigende Weite jeder Fernsicht macht sich Stifters Kunst in reichstem Masse zunutze. Vgl. die oben zitierte Stelle des Nachsommer (185—86) über die malerische Technik des Fernbildes. Denn auf die Vereinfachung der Gesamtimpression geht, wie die moderne malerische Landschaft, trotz aller Detailbeobachtung und Detailwiedergabe seine künstlerische Absicht aus. „Was die Welt vereinfacht, macht sie auch grösser“, sagt Ratzel. Umgekehrt auch gilt, dass alles sie einfacher macht, was sie weiter, grenzenferner macht. Die Horizontweite des Meeres und der Hochgebirgsaussicht vor allem bewirken „die erhabene Ruhe, die jene einsam stumme Nähe der grossen, leise sprechenden Natur gewährt“. Goethe, Über den Granit. 1784. Diese grosse, leise sprechende Natur ist vor allem die Natur Stifters:

„Über alle Wipfel der dunklen Tannen hin ergiesst sich dir nach jeder Richtung eine unermessne Aussicht, strömend in deine Augen und sie fast mit Glanz erdrückend. — Dein staunender und verwirrter Blick ergeht sich über viele, viele

grüne Bergesgipfel in webendem Sonnendufte schwebend, und gerät dann hinter ihnen in einen blauen Schleierstreifen — es ist das gesegnete Land jenseits der Donau mit seinen Getreidehängen und Obstwäldern — bis der Blick endlich auf jenen ungeheuren Halbmond trifft, der den Gesichtskreis einfasset: die norischen Alpen. — Der Grosse Briel glänzt an heiteren Tagen wie eine lichte Flocke am Himmelsblau hängend, — der Traunstein zeichnet eine blasse Wolkenkontur in den Kristall des Firmaments. — Der Hauch der ganzen Alpenkette zieht wie ein luftiger Feengürtel um den Himmel, bis er hinausgeht in zarte, kaum sichtbare Lichtschleier, drinnen weisse Punkte zittern, wahrscheinlich die Schneeberge der ferneren Züge.

Dann wende den Blick auch nordwärts; da ruhen die breiten Waldesrücken und steigen lieblich schwarzblau dämmernd ab gegen den Silberblick der Moldau; — westlich blauet Forst an Forst in angenehmer Färbung, und manche zarte schöne blaue Rauchsäule steigt fern aus ihm zu dem heiteren Himmel auf. Es wohnet unsäglich viel Liebes und Wehmütiges in dem Anblicke.“ Hochwald 207—8.

— Man beachte hier wie in den folgenden Beispielen, auch namentlich die sprachtechnischen Mittel des In die Ferne-Rückens.

„Am frühen Morgen . . . da sie über eine strauchlose sachte ansteigende Fläche zogen, riss plötzlich die Farbe des Landes, die lieblich dämmernde . . . ab und am perlenlichten Morgenhimmel draussen lag ein unbekanntes Ungeheuer. . . . Es war ein dunkelblauer, fast schwarzer Streifen, in furchtbar gerader langer Linie sich aus der Luft schneidend, nicht wie die gerade Linie der Wüste, die in sanfter Schönheit, oft in fast rosenfarbner Dämmerung unverkennbar in dem Himmel lag, sondern es war wie ein Strom, und seine Breite stand so gerade empor, als müsste er augenblicklich über die Berge hereinschlagen.

„Das ist das Mittelmeer,“ sagte Abdias . . .

. . . Je weiter sie kamen, desto mehr entfaltete sich der vorher schmal scheinende Strom, Farben und Lichterspiele waren auf ihm, und am Mittage desselben Tages, als sie an dem Rande des Tafellandes angekommen waren, riss die Erde jäh ab, sie stürzte vor ihnen hinunter, und legte in der Tiefe die Fläche des Meeres vor ihre Füsse. Ein dunkler waldreicher Streifen der afrikanischen Küste lief an dem nassen Saum hin, eine weisse Stadt blickte aus ihm auf, und unzählige weisse Punkte von Landhäusern waren in dem Grün zu sehen, gleichsam Segel, die aus dem Grün ebenso, wie die anderen aus dem schreckhaft dunklen Blau des Meeres leuchteten.“ II. 63—66.

II. 569. (Aussicht von der Adostaspitze.) I. 234. (Böhmerwald.)

II. 647: „. . . ringsum schliessen den Blick die umgebenden blaulichen dämmernden Bänder des böhmischen Waldes. Nur da, wo das Band am dünnsten ist, sieht man doch manchmal auch noch etwas anderes. Wenn an einem Morgen Regen bevorsteht und die Luft so klar ist, dass man die Dinge in keinem färbenden Dufte, sondern in ihrer einfachen Natürlichkeit sieht, so erblickt man zuweilen im Südost über der schmalsten Waldlinie die norischen Alpen, so weit und märchenhaft draussen schwebend, wie mattblaue, starr gewordene Wolken. Gewöhnlich überzieht sich an solchen Tagen gegen Mittag hin der ganze über dem Waldlande stehende Himmel mit einer stahlgrauen Wolkendecke, und lässt nur über den Alpen einen glänzenden Strich. Am andern Tage rieselt dann der feine dichte Regen nieder und verhüllt nicht nur die Alpen, sondern auch die umgebenden blauen Bänder des Waldes.“

Erzählungen 188, 189—90, 191, 214—15, 235.

„Höhere Berge haben oft einen weniger lohnenden Fernblick als dieser Fels. Man sieht gegen Mittag hinab auf die Schwere des Waldes . . . dann kommt das hügelige Land bis zu Donau . . . . Dann erscheint der schleierige Strei-

fen des Landes nördlich der Alpen. Man sieht darin die Glanzfäden der Donau, des Inn und der Isar. Manche behaupten, mit Fernröhren die Türme der Liebfrauenkirche von München gesehen zu haben . . Endlich ist als Grenze die Krone des Ganzen, die Alpenkette vom Pinzgau bis zum Schneeberg in Unterösterreich, im zartesten gezackten Blau, dass der Kundige jede seiner Höhen und jedes seiner Schneefelder findet. Und über allem ist der feeige Duft und Schmelz der Luft, der ausgedehnte Landschaften so unsäglich anmutig macht, und den der Pinsel so selten erreicht, wenn es nicht etwa Claude Lorrain gelungen ist, der aber nie so grosse Dehnungen gemalt hat. Gegen Nordwest, Nord und Nordost ist die Aussicht beschränkter, aber sehr ernst. Waldwoge steht hinter Waldwoge, bis eine die letzte ist und den Himmel schneidet. Grossartig ist es, wenn Wolkenberge an dem Himmel lagern, und mit blauen Schattenflecken dieses Waldmeer unterbrechen. Kann man eine herrliche Alpenansicht ein schwungvolles lyrisches Gedicht nennen, so ist die Einfachheit dieses Waldes ein gemessenes episches.“ Erz. 193.

Die Betonung der Kontur tritt, wie ausgeführt, in dieser Art Landschaftsschilderung schon wesentlich zurück, wenngleich, wie die bisherigen Beiträge zur Genüge belegen mögen, im Verhältnis zu modernen Darstellungsformen noch ein ziemlich kräftiges Gerippe von Umrisszeichnung vorhanden ist. In der Tat wird hier deutlich, dass Stifter eben den Übergang, ganz entsprechend der malerischen Kunstentwicklung seiner Jahrzehnte, repräsentiert, von jener älteren Landschaft des Linienumrisses und der Linienperspektive, mit gleichsam dekorativ dazukommender Beleuchtung, wie sie etwa die Stahlstichmanier dieser Zeit typisch versinnlicht, (z. B. Lange, Städteansichten von Deutschland, Darmstadt 1837—59; Lange, Rhein und die Rheinlande, Darmstadt 1856—63; Tombleson, Views of the Rhine, London (1837); Simrock, Das malerische und romantische Rheinland, Leipzig (1840); Duller, Die malerischen und romantischen Donau-

länder, Leipzig (1840 u. a.) zu der modernen, welche mehr oder minder konsequent alles Lineare im allgemeinen Fluidum des Lichtes sich auflösen lässt. Seine Korrespondenz mit dem Maler Piepenhagen ist auch hier wieder für Stifters theoretische Stellungnahme aufschlussreich:

„Ich meine, jedes Gemälde müsse so entworfen werden, dass, wenn nur erst gar nichts als Linien auf dem lichten Grunde sind, dieselben durch den Reiz ihrer Stimmung, durch ihren Adel, durch ihre Ruhe trotz der Bewegung des Werdens, die in jedem Bilde sein muss (vgl. Stifters eigene sprachliche Technik des Entstehenlassens im Lessingschen Sinne), jedes empfängliche Herz zum Entzücken erregen . . . die blosse Konturzeichnung eines künftigen Bildes soll schon ein Meisterwerk, soll ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk sein.“ (Hier also noch völlig die alte lineare Auffassung.) „Die Linien einer solchen Zeichnung dürfen dann bei dem Malen nicht mehr verletzt werden. . . Wie sehr ein tiefes Streben nach Schönheit der Zeichnung im Landschaftlichen sich lohnt, zeigt Claude Lorrain, obwohl ich ihn von einer Art idyllischer und schäferlicher Manier nicht ganz freisprechen möchte. Aber ruhige Grösse und Würde liegt in allen seinen Liniengebilden.“ 14. XII. 59. B. II. 296—98.

Die Elemente, welche diese an sich realistisch beobachtete Landschaft wiederum zu einem unverkennbaren Typus stilisieren helfen, sind damit in den Hauptzügen angedeutet. Ein weiteres Moment stilisierender Überhöhung liegt in der Auswahl des Dargestellten. Es ist bemerkt worden (Hein a. a. O.) in dieser Natur gebe es nirgends einen Stallgeruch. Man sieht das reife Altgold seiner wogenden Julifelder, aber alles scheint wie von selber zu wachsen und charakteristisch sieht man niemals Bauern bei der Arbeit. Abgesehen nun davon, dass diese Staffage, die hier vermisst wird, nichts gerade der modernen Landschaftskunst Wesentliches ist, dass ihr Fehlen vielmehr sogar bezeichnend ist der ältern Manier gegenüber, ist die Beobachtung völlig zutreffend und bietet ein Analogon

zu jener bei der Novellistik und ihren Charakteren erörterten Eigentümlichkeit. Diese Landschaft ist in der Tat trotz ihrer wenn man will naturalistischen Beobachtungselemente optimistisch gesehen. Es soll Friede und Stille, und die ruhige Selbstverständlichkeit des Seins in ihr herrschen, das gerade Widerspiel des Empfindens, mit dem Hebbel die Natur sieht: „Alles Leben ist Raub des Einen am Andern." Tagebücher.

Die „Jungfräulichkeit des Waldes" ist ein Ausdruck von prägnanter Symbolik für Stifters Art zu sehen: „Denn es liegt ein Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muss, als etwas Keuschem und Göttlichem" . . Hochwald 234.

Stifter bevorzugt ausserdem aber auch einen bestimmten Landschaftstyp: vor allem den seiner Heimat, den Böhmerwald mit seinem „Unmass von Lieblichkeit und Ernst über den ruhenden, dämmerblauen Massen", „in wehmütig-feierlichem Nachmittagsdufte schwimmend . ."; er liebt diesen wohltuend milden, sanft auf- und abwogenden oder breit hinrollenden Linienfluss, den die Grenzgebirge Böhmens alle so charakteristisch besitzen. „Ist der Ausblick nicht so ergreifend wie der in einer erhabenen Alpengegend, so schmeichelt er sich je länger desto lieblicher in die Seele." Erz. 189. Es ist etwas wie eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Moll gerade dieser Landschaft, der „Feierlichkeit . . des blauen Bandes, das so stumm dahingeht", mit ihrem „ringsum trauernden Waldesdunkel" und ihrem Dichter*) — gerade wie eine Ver-

---

*) Vgl. den Eingang des Waldgängers, Erz. 213: „Wenn von unserem wunderschönen Lande ob der Enns die Rede ist, und man die Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefasst ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaften vor Augen, in denen der Fels luftblau emporstrebt, die grünen Wasser rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele — aber es gibt auch andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile,

wandtschaft zwischen Lenaus Natur und der grenzenlosen Trauer der ungarischen Steppe. Das Undramatische dieses Landschaftstyps mit seiner unendlich ruhevollen Gleichförmigkeit, „Waldwoge hinter Waldwoge", muss ihm vertraut und befreundet sein. „Auch empfinde ich immer", sagt Ratzel, „im Anblick mässiger Berge, die um den Horizont stehen, im Vergleich mit der Ebene, etwas Befreundetes, sie scheinen mir verwandt mit den Bäumen, die gegen die Luft abschneiden, und mit allem, was emporstrebt, und darin liegt der Grund meiner Sympathie mit ihnen . . .. . Ähnliche Empfindungen scheint Taine aussprechen zu wollen, wenn er von den Apenninen, von der Campagna gesehen, sagt: „Sie sind weder zu nahe, noch zu hoch, sie erdrücken nicht wie die Pyrenäen, und sind nicht traurig wie die Sevennen. Ihre Linien haben etwas vollkommen mildes und zugleich edles." (Über Naturschilderung. 193—94.)

Es ist zweifellos bezeichnend, dass Stifter verhältnismässig selten diesen Schauplatz seiner Geschichten verlässt. Wenn er die Alpennatur schildert, so ist es doch fast stets die verwandte Natur der Voralpen mit ihren noch überwiegend ernstfreundlichen Mittelgebirgs-Zügen — Feldblumen, Hagestolz, Waldsteig, Zwei Schwestern —. Nur ein einziges Mal ist ihm die volle schweigende Dramatik der Eiswelt des innern Hochgebirges aufgetan, im Bergkristall, wo sie den stummdrohenden Gegensatz zu dieser stillsten, episch-keuschesten seiner Geschichten bildet, wie ein Hintergrund von verhaltener Angst, die ins Landschaftliche übersetzt ist. Und nur zweimal — wenn man von dem hier gerade wenig charakteristischen Heidedorf absieht — ist er in die reine Ebene abgestiegen, in die Ebene ohne jene vertraute und gewisser-

---

die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen, und, wenn er kommt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süsser Trauer an sie zurück, wie an ein bescheidenes, liebes Weib, das ihm gestorben ist, das nie gefordert, nie geheischt, und ihm alles gegeben hat."

massen schützende Begrenzung, welche das „ungemein sanfte Band der Alpen“ dem Bilde verleiht. Es ist, als scheue sich Stifter vor der Grenzenlosigkeit der absoluten Ebene, als verliere er unbewusst hier einen seelischen Halt, den ihm die Begrenztheit seiner heimatlichen Landschaft gewährt. Es ist wohl nicht zufällig, dass die beiden Studien, in denen er das Bild der beiden ungeheuersten Flachlandschaften malt — das der afrikanischen Wüste im Abdias, der ungarischen Steppe in Brigitta — dass diese zugleich auch diejenigen sind, die psychologisch über die sonst eingehaltenen Grenzen des Dichters hinauswachsen, wie oben ausgeführt. Es scheint, als ob unbewusst für Stifter die psychologische Ausnahme hier auch die veränderte Naturumrahmung verlangt hätte und als wenn die Grenzenlosigkeit dieser Landschaften wie ein symbolischer Hintergrund hinter den tieferen seelischen Problemen stehen sollte, die er hier einmal zu behandeln wagte.

So vermag auch in diesen Zusammenhängen die Betrachtung zuletzt immer wieder auf die nämlichen wenigen Grundtendenzen von Stifters Kunst und Wesen wie von selber zurückleiten. —

Sprachliche Technik.

Stifters gern zitierte Autorität in Dingen der Kunsttheorie, Jean Paul, lässt eine grundsätzliche Stelle seiner Vorschule der Ästhetik lauten: „Der Stil ist der Mensch selber, sagt Buffon mit Recht. Wie jedes Volk sich in seiner Sprache, so malt jeder Autor sich in seinem Stile; die geheimste Eigentümlichkeit mit ihren feinen Erhebungen und Vertiefungen formt sich im Stile, diesem zarten, biegsamen Leibe des Geistes, lebend ab.“ Und mit offenbarer Anlehnung an ihn formuliert es Schopenhauer (Parerga und Paralipomena): „Der Stil ist die Physiognomie des Geistes, und eine untrüglichere, als die des Leibes selber.“ Das bildsamste aller Kunstmateriale — ist die Meinung — lässt mit der Willfährigkeit des Wachses einen Miniaturorganismus entstehen, ein Analogon des Dichters gleichsam in sprachlich verselbständigter Existenz. Einen Organismus von sozusagen überpersönlicher Giltigkeit, die er selbst gegenüber Abweichungen und Ausnahmen, ja Veränderungen des Dichters selber zu behaupten weiss.

Die Möglichkeit der Zurückführung von charakteristischen, rein sprachlichen Elementen auf ihr psychisches Korrelat ist naturgemäss je nach der Eigenart des Dichters völlig verschieden. Wenn eine Persönlichkeit gegensätzlichste Strebungen und Tendenzen in sich vereinigt, die alle nach der gerade ihnen angemessenen Wortformung suchen, wenn ihre sprachliche Bildung in hohem Masse von Vorbildern oder von einem konventionellen Zeitniveau sich beeinflusst zeigt, oder wenn sie nach einer allzu typisierenden Strenge

ringt, die alle die kleinen Nuancen der Individualität in einem kühlen Klassizismus erstickt — in solchen Fällen natürlich ist die durchgängige Verbindung des Psychischen mit dem Sprachlichen zum mindesten nicht leicht erweisbar. Verhältnismässig günstig dagegen liegen in der Hinsicht offenbar die Dinge bei Stifter. Wir haben eine, zwar auch einem menschlich unentrinnbaren Dualismus entwurzelnde, aber durchaus in sich geschlossene Persönlichkeit, deren gerundete Einheitlichkeit sich dadurch nur verstärkt, dass dies eine Geschlossenheit nicht durch Assimilierung, sondern durch Abwehr ist. Schon diese Statik der Persönlichkeit begünstigt die stetige Ausbildung einer individuellen Sprachform. Und weiter zeigt die Beeinflussung seiner Sprache durch äussere Einwirkungen die allerglücklichste Mischung eines gerade vor der Schwelle seiner Zeit ungeheuer gehäuften Traditionsreichtums und der bewusst aussparenden Strenge eines wählerischen Sprachgefühls von persönlichster Eigenheit. Den Gefahren einer Überhäufung mit Schmuck oder Simili zeitgenössischen Sprachgutes entgeht dieser Stil mit der untrüglichen Sicherheit eines vornehm gebildeten Geschmacks ebenso vollkommen, wie der Versuchung zu übermässiger Vereinfachung und Selbstentäusserung auf der Bahn eines epigonischen Klassizismus. Diese Dichtungen zeigen fast alle die reife Vollendung eines persönlichen, aber nicht schrullenhaft eigenbrödelnden Stils und das wägend gefeilte Ebenmass einer durchgearbeiteten Sprache von feinstem klanglichen und rhythmischen Reiz. Sie haben den ruhigen Atemzug echt epischer Gehaltenheit und etwas von dem feiervollen Wohllaut sonntäglicher Glocken, der sich in das Ohr geradezu einläutet. In der geglätteten Oberfläche solchen Stiles spiegelt sich auch die feinere Nuance dieses Ich mit vollkommener Klarheit für den Beobachter wieder.

Das Bild der formalen Entwicklung von Stifters Sprache gibt so eine völlige Miniatur der Eroberungsgeschichte seines Selbst. Wie er sich selber aus der romantischen, jeanpaulisch

nicht bloss gefärbten, sondern gestimmten Leidenschaftlichkeit seiner Jugend heraufgerungen zu einem erarbeiteten Optimismus und einer in sich beruhigten Selbstsicherheit, so durchaus zeigt seine Sprache die nämliche Geschichte von der Jean Paulischen Schreibseligkeit, von der schwelgenden Melodik, der drängend sich übersteigernden Rhythmik eines titanisierenden Stils in den frühen Studien bis zu der massvoll typisierenden Strenge und diskreten Schmucklosigkeit, und der gleichmässigen Statik der Sätze im Nachsommer, der sich darin einzig mit den Wahlverwandtschaften vergleichen lässt. Nur die unablässigste Klein- und Feinarbeit, ein sich nie genug tuendes Modellieren an dem zarten Körper seiner Novellen vermochte in jedem Stadium der persönlichen Entwicklung Stifters das sprachliche Ausdrucksgewand seiner Kunst so zu modifizieren, dass nirgends Bruch noch Herumexperimentieren sichtbar wird. Nur dieser Weg beständig abwägender Formung und unaufhörlicher Konzentrierungsarbeit liess seinen gewiss begrenzten und wenn man will engen Stil doch jene in ihrer Art klassische Ausbildung erreichen, die selbst den sprachgewaltigsten Richter, der nach seinem Tode aufstand, zwang, sein Werk der letzten Reife, den Nachsommer, neben Goethe und Gottfried Keller zu stellen. In der Tat zählt Stifter zu jenen zum mindesten in Deutschland seltenen Dichtern, welche die wahre „Goldschmiedekunst des Wortes", mit Nietzsches schönem Ausdruck, besitzen; in einem Masse, wie es von den Neueren nur etwa Conrad Ferdinand Meyer eigen gewesen. Eine handwerkliche Klein- aber Edelkunst, wie sie im 18. Jahrhundert noch mancher Kleinmeister aufzuwenden hatte, dem Geist und der Technik aber der Romantik, aus der Stifters Generation kam, so entgegengesetzt war wie nur möglich. Man muss nur in dem sehr instruktiven kritischen Apparat des ersten Bandes der neuen Prager Gesamtausgabe im einzelsten den Wandlungen nachgehen, welche beispielsweise die Erstlingsstudien von ihrer ersten Almanach-Gestalt bis zu der Buch-Ausgabe von 1850 durch-

gemacht haben. Man muss in den zur Technik überhaupt aufschlussreichen Briefen Stifters an seinen Verleger Gustav Heckenast die vielen Stellen vergleichen, in denen der Dichter über das Feilen und Umredigieren seiner Arbeiten spricht (vgl. z. B. Band I: S. 63, 80, 97, 132—33). Eine hohe Selbstlosigkeit und Strenge gegenüber der eigenen Kunst dokumentiert sich hier, eine wahre Ciseliertechnik der Sprache, die, so unromantisch wie möglich, nicht rastet, bis das Gold zu der letzten erreichbaren Feinheit verhämmert ist. Man erwartet nicht, in der scheinbar so mühelos hinströmenden Kantilene seiner Sätze das Ergebnis einer derartigen Arbeit zu entdecken. Freilich ist es auch ein weiter Weg vom Hesperus bis zu den Novellen der Wanderjahre, wenn ihn ein Autor zurücklegen soll.

Es bedarf an dieser Stelle kaum des Hinweises, dass hiermit nicht etwa die Trivialität behauptet werden soll, als habe Stifters Sprache die Entwicklung von einer Nachahmung Jean Pauls zu einer Art archaistischen Goethe-Manier genommen. Dies wäre eine völlige Verkennung des Tatsächlichen. Von Anfang an zeigt Stifters Art den persönlichen Künstler, wenn er auch noch nicht ganz er selber ist. Eine viel gedrängtere Präzision, nur als Beispiel, ist sogar seinem Feldblumenstil, verglichen der wirren Lässigkeit Jean Pauls, sogleich eigen. Ebenso wird im Nachsommer schwerlich jemand auch nur drei Satzfolgen für Goethe-Epigonik ansprechen wollen. Wohl aber, wie seinem Leben Jean Paul und Goethe die Pharustürme seiner Ausfahrt und Einfahrt sind, kristallisiert sich der Typus seines Beginns und seines Endes um die vorbildliche Meisterschaft dieser beiden so heterogen gearteten Sprachherrscher. Durch den Stil des einen wird dem jungen Dichter die romantische Tradition vermittelt — woneben E. T. A. Hoffmann und Tieck (vgl. Kosch a. a. O.) seitlicher zurücktreten. — Der reife Stil des andern ist dem selber Reifenden ein immer ausschliesslicheres Ideal für Leben und Schaffen. „Das Buch (Nachsommer) macht mir aber

auch den Eindruck . ., dass ihm ein Leser nicht hätte fehlen sollen: Goethe.“ An Heckenast, 16. III. 65. B. III. 115.

Wie gestaltet sich nun in concreto der Weg? Wenn im Folgenden Verwandtschaft und Verhältnis zur Kunst dieser beiden in den Vordergrund der Betrachtung geschoben erscheinen, so ist dies nur als Mittel grösserer Verdeutlichung zu fassen. Denn jeder Stiltyp misst sich auch in einem Eigensten am sinnenfälligsten an der Vergleichung mit anderen und gerade den verwandten. Man darf Stifters Anfänge noch getrost zur ausklingenden Romantik rechnen. Was verdankt er an Momentanem und Bleibendem in seinem Stil speziell dem romantischen Reichtum, dessen Bewahrer und Geber für ihn eben zunächst Jean Paul darstellt? Petrich, in seinem halbverschollenen kleinen Buch „Drei Kapitel vom romantischen Stil“ betrachtet dort die Gesamtheit der romantischen Stilerscheinungen, hauptsächlich an Ludwig Tieck exemplifiziert, unter den zusammenwirkenden Gesichtspunkten der Bildlichkeit, des Archaismus, der Mystik. Zweifellos, dass diese drei Momente für jede auch individuellste Abwandlung romantischer Eigenart an erster Stelle in Betracht kommen. Von Mystik nun ist bei Stifter, bis auf verschwindende Anklänge (Feldblumen, Narrenburg, Katzensilber), nach allem selbstverständlich nicht die Rede. Wenn der Romantik die Leidenschaft zur Unklarheit, die Freude am Schleier angeboren ist, so gesteht dagegen Stifter selbst ein: „Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl.“ (An Heckenast 31. X. 61. B. II. 363.) Aber Bildlichkeit und Archaismus sind auch für Stifters Kunst vorbedeutsame Gesichtspunkte, nach denen sich die romantischen Wurzelelemente seiner Dichtung vor allem zusammenordnen lassen. Namentlich die Bildlichkeit des Ausdrucks und ihre gesteigerte Form, das Gleichnis. Das Gleichnis ist ja die romantische Stilkunst in der Essenz: Eine Welt- und

Kunstschauung, welche das ganze sinnliche Sein in ein vieldeutiges „Gleichsam“ aufzulösen strebt, der alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist für ein Universum im Innern — eine solche muss naturgemäss auch in der kleinsten Äusserung sich mit Vorliebe einer parabolischen Form bedienen; und damit ist die Bildlichkeit des Romantikers mehr als nur ein zur Virtuosität ausgebildetes Stilprinzip. In nuce liegt im Typ des echt romantischen Gleichnisses (Novalis, Tieck, Brentano als Klassiker) schon die völlige Eigentümlichkeit aller Romantik selber beschlossen. Denn romantisch ist jene Schaukel des Geistes, die in fliegender Paradoxie das Entfernteste verbindet und das realistisch Gegebene des Aussen in die bedeutsame parabolische Erscheinung einer Hintergrundswelt verwandelt; echt romantisch jene differenzierte Empfindungsweise, welche die sinnlichen Eindrücke der Umwelt gleichsam in enharmonischen Verwechslungen durcheinander zu spielen liebt, die Farbe und Klang, Form und Duft und Licht zu seltsamen Gesamtimpressionen kombiniert; romantisch völlig die Souveränität, mit der, wie etwa bei Novalis, die äusserste Abstraktion des Gedankens der farbigen Realität der Einzelanschauung im Gleichnis vermählt wird.

Wenn irgendwo, so ist Stifter hier Erbe der Romantik, und zugleich Mehrer durch die Weiterbildung eines mehr realistischen, rein malerischen Gleichnisses. Die unmittelbare literarische Anknüpfung an die Romantik lässt sich für Stifters Gleichniskunst wiederum nur durch ein Medium bestimmt nachweisen. So leicht es z. B. wäre, eine erstaunliche Verwandtschaft etwa mit der Bildlichkeit Brentanos im Godwi Beleg für Beleg aufzuzeigen. Aber das sind unbewusste Gemeinsamkeiten, wie sie durch Wurzeln in denselben Grundtendenzen erklärt, nicht aber als Fäden direkter Einflüsse verwendet werden können. Fast nur Jean Paul, in Anklängen gelegentlich auch Tieck und Hoffmann, erscheint als Lehrer, in seiner Bildlichkeit echtester Romantiker, von einer fast wahllosen Verschwenderfreude an Gleichnisjuwelen, wie

sie in deutscher Dichtung kaum ein zweiter aufzuwiegen vermöchte — den einzigen Goethe ausgenommen. Auch der Theoretiker Jean Paul proklamiert das Bild, und zwar gerade das seltene und aparte, als ein vornehmstes Stilmittel für die dichterische Prosa wie für die gedankliche. Nur „keine Alltäglichkeit und Wiederholung der Bilder". „Zwar hat auch jeder reichere Autor seine Lieblingssternbilder, die er anbetet und ansieht — der eine Sterne, der andere Berge, der dritte Töne, der vierte Blumen . ." aber verlangt wird zum mindesten ein „jedesmaliges Umbilden eines alten Bildes; jedes Leben — es wohne in der wirklichen oder in der dichterischen Welt — gestaltet sich individuell". Die völlige Selbstgenugsamkeit des Bildes als solchen wird aufgestellt: „Die Vollkommenheit jedes bildlichen Ausdrucks ist seine sinnliche Schönheit und Neuheit schon ohne die geistige." Und der Verschwendung wird Wort geredet: „Nur wo die Bildlichkeit blosser Anputz ist, sei sie sparsam." Übrigens vertrage sich „das bildliche Denken mit dem tiefsten so gut als eine schöne Nase und Stirne mit dem weisesten Gehirn dahinter". (Werke, Cotta, I. 67.) Hierin ist der jüngere Stifter mit seinem Vorbild eins. Und auch im einzelnen bestimmen Manier und Muster Jean Pauls bedeutsam die Färbung der Gleichnisse in Stifters ersten Arbeiten, bis allmählich eine immer selbständigere, mässigende Durchbildung zu beobachten ist. Schon eine knappe Gegenüberstellung lehrt das Mass der Abhängigkeit.

Das Jean Paulische Gleichnis ist, im Typ gefasst, etwa durch folgende Idiotismen charakterisiert, die sich gleichfalls bei Stifter, in unverkennbarer Herübernahme, finden: Es hat oft eine seltsame Art, sinnliche Gegenstände durch unsinnliche, rein gedankliche oder gefühlsmässige Metaphern darzustellen — oft zu einer fast Klopstockschen Blutlosigkeit übertrieben — ein Typus, wie ihn in äusserster Grenzform jenes bekannte, von Kant als Mustervergleich gepriesene

Monstrum repräsentiert: „Die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt.“ (Simmel, Kant.) So heisst es etwa:

„Ein klingender Gewitterregen aus Glanz und Tau vertropfte — wie eine weinende Entzückung.“ Titan.

„Der Mond war schon wie ein weisser Engel des Friedens ins Blaue geflogen und verklärte die grosse Umarmung.“ Titan.

„Albanos Herz ruhte auf der Zeit wie ein Kopf auf dem Enthauptungsblock.“ Titan.

„Der Strom schlich sich ungesehen unter niedrigen Nebeln fort, wie der Strom der Zeit unter den Nebeln aus Ländern und Völkern.“ Siebenkäs.

„Der Mond, ein entrückter kleinerer Frühling.“ Quintus Fixlein. Ähnlich bei Stifter:

„. . ein feiner Silberrauch, wie ein Schleier, der auf den hunderttausend schlummernden Herzen liegt.“ Condor.

„Wie ein schöner Gedanke Gottes senkte sich gemach die Weite des Waldes in ihre Seele.“ Hochwald.

„Erstlingsblitze, wie flüchtige Küsse der Mitternacht.“ Feldblumen.

„. . die armen kleinen glänzenden Flöckchen . ., die aus dem dunklen (Wolken-) Knäuel vorhingen — gleichsam gerettete schöne Kindheitsgedanken in einem dumpfen Herzen.“ Feldbl. 124.

„Die Erhabenheit ihrer Umgebung gewann Raum, sachte ein Blatt nach dem andern vorzulegen.“ Hochwald.

Hierzu rechnet überhaupt die Neigung zu ungeheuren Übersteigerungen und Hyperbeln, ganz in Jean Pauls Manier:

„Es war ein Weltball von Scham in ihrem Busen emporgewachsen . . . Aber endlich nahm sie das aufgequollene schreiende Herz gleichsam in ihre Hand und zerdrückte es.“ Brigitta 234.

„Ihre Herzen, wie zwei Sterne des Waldhimmels.“ Hochwald 253.

„. . mit einem ganzen Wolkenbruch von Schleiern.“ Feldblumen.

„Das Mädchen gleichsam ein Abgrund von Unbefangenheit.“ Brigitta 234.

„. . ein unerschöpfliches Weltmeer von Vertrauen in dem Herzen.“ Feldblumen 137.

Bei Jean Paul weiter eine betonte Vorliebe für Gleichnisse romantisch katholisierender Färbung:

Die Berge sind „die Altäre der Natur“. Hesperus.
„. . die runden Tempel Gottes.“ Titan.

„Luna bog sich mit ihrem Heiligenschein wie eine umstrahlte Maria aus dem reinen Blau zu ihrer bleichen Schwester auf der Erde herein.“ Siebenkäs.

Der Sonne „goldner Heiligenschein glühte fort im leeren Blau.“ Flegeljahre.

„Drüben auf den Bergen brannte die Abendsonne wie ein Opferfeuer auf.“ Biographische Belustigungen.

Der Mond, „ein aus Menschenliebe lächelnder Christuskopf“. Quintus Fixlein.

„Eine Wolke sprengte das Weihwasser des Himmels über unsere Umarmung.“ Hesperus.

Bei Stifter:

„Eine tiefdunkle Bläue ist am Himmel, festlich wehend wie Fronleichnamsfahnen.“ Feldblumen.

„Der Abendbrand . . wirft in das Antlitz . . ein ganzes sanftes Tabor von rosenfarbener Verklärung.“ Feldblumen.

„Erinnerungen, die sich eben jetzt an mein gewitterschwüles Herz wie Engelsflügel legten.“ Feldblumen 16.

„Ich starrte recht lange deutlich in das Licht hinein. Und wie die lange, schlanke, weisse, ruhige Flamme drüben stand, oder auch wie ein feuriger Engel, der ein weisses Kleid anhat . . Mappe 601.

„Endlich zur vorausgesagten Minute — gleichsam wie von einem unsichtbaren Engel — empfing sie (die Sonne) den sanften Todeskuss.“ Sonnenfinsternis. Verm. Schr. II. 278.

„Dies nennen sie Unnatur, was wie ein einfach Licht der Engel um ihr Haupt fliesst.“ Feldblumen 83.

Sehr wesentlich, wie für alle romantische Gleichniskunst, ist weiter auch für die Jean Pauls jener Hang zur Synästhesie verschiedener Sinneseindrücke, zur correspondence, wie späterhin eine französische Schule diese Erscheinung nennt, die von ihr zur raffiniertesten Vollendung gebracht wird. Namentlich die Vertauschung von akustischen und optischen Empfindungen, die audition colorée und ihre Umkehrung, ist hier symptomatisch, wie bei Tieck, Hoffmann oder Brentano. Jean Paul selbst äussert sich, echt romantisch, zugleich als Theoretiker zu diesem Kunstmittel in der Vorschule: „Für Gefühl und Geschmack“, heisst es dort, „haben wir wenig Einbildungskraft, für Geruch . . noch weniger Sprache . . . unsre poetische Phantasie wird schwer eine hörende, daher muss man musikalische Metaphern, um mit ihnen etwas auszurichten, vorher in optische verkörpern, wie den schon die eigentlichen Ausdrücke: hoher, tiefer Ton das Auge ansprechen . . . Das Auge ist das Hörrohr der akustischen Phantasie.“ Natürlich ist damit der umgekehrte Fall weder theoretisch noch für Jean Pauls Praxis ausgeschlossen. So finden sich bei ihm etwa Gleichnisse wie die folgenden:

„Die Flötentöne schlüpften wie Schmetterlinge, wie schuldlose Kinder unter dem Flügel (des Sturmes) weg.“ Titan.

„Und da die Sphärenlaute von der Sonne auszuwallen schienen, die in der Abendröte wie ein Schwan, in Melodien aufgelöst, in Goldrauch und in Freudentau vor Gott aus Entzücken starb . . .“ Hesperus.

„. . wehend glitt mein Flügelschiff durch grünen Rosenschein und durch weiches Tönen eines langen Blumenduftes.“ Titan.

„Das Echo, das Mondlicht des Klangs.“ Titan.

„Lichtharfen, mit Strahlen bezogen, klangen im Feuer.“ Titan.

„Die Töne . . lagen und spielten wieder drüben auf den roten Höhen und zuckten in den vergoldeten Vögeln, die wie Auroras Flocken umherschwammen, und weckten an einer düstern, schlafenden Morgenwolke die lebendigen Blicke aufgehender Blitze auf.“ Flegeljahre.

„Aber der Morgenröte gegenüber stand eine Morgenröte auf; immer herzerhebender rauschten beide wie zwei Chöre einander entgegen, mit Tönen statt Farben, gleichsam als wenn unbekannte selige Wesen hinter der Erde ihre Freudenlieder heraufsingen.“ . . . . . Die Chöre der Morgenröte schlugen jetzt wie Donner einander entgegen.“ Flegeljahre.

So bei Stifter:

„Sie (Beschreibungen von Sonnenfinsternissen) können nur das Gesehene malen, aber schlecht, das Gefühlte noch schlechter, aber gar nicht die namenlos tragische Musik von Farben und Lichtern, die durch den ganzen Himmel liegt — ein Requiem, ein dies irae, das unser Herz spaltet . .“ Sonnenfinsternis. Verm. Schr. II. 284.

„Diese Musik (Figaros Hochzeit) strahlte . . . wie eine aufgehende Sonne eine wahre Freudenflut in mein Herz.“ An Heckenast. 26. V. 63. B. III. 35.

„Gleichsam wie ein goldener Blitz war der letzte Ton der Saiten über die Gegend hinausgegangen.“ Zwei Schwestern.

„Ein andrer Stern blitzt noch so lebhaft, als solle man in der Stille sein Knistern hören können.“ Narrenburg.

„Unter ihnen lag die Gegend so unkenntlich wie eine schwarze Schlacke, an der die Funken des Himmels verknisterten.“ Zwei Schwestern.

„Die Waldhöhen standen in einem wahren Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel.“ Narrenburg.

„Das Abendlied der Ammer . . . klang so dünn und dicht neben mir, als flöge das Vöglein heimlich mit und zöge ein zitternd Goldfädletn von Zweig zu Zweig.“ Mappe.

„. . Ihre Harfe, aus der schon seit länger . . einzelne

Töne . . wie träumend fallen, die nicht zusammenhängen oder Inselspitzen einer untergesunkenen Melodie sind.“ Hochwald.

„. . er streute gleichsam noch ein paar Hände voll Töne wie Goldkörner über den See.“ Feldblumen.

„. . Erinnerungen . . die . . wie reine Lichtstrahlen abstanden von der roten Pechfackel der Tanzmusik.“ Feldblumen.

„. . sie wand ihre starken goldnen Töne herrlich um die Häupter der Menge.“ Zwei Schwestern.

„Töne . . zart und bildsam . . wie flüssiges durchsichtiges Gold.“ Zwei Schwestern.

„Die Stimme der Grille . . klopfte mit einem silbernen Stäblein an mein Herz.“ Mappe.

„. . wenn die guten, frommen Töne wie goldene Bienen aus den vier Händen fliegen.“ Feldblumen.

Sogar eine beinah Hoffmannsche Farbenmusik findet sich:

„. . Ultramarin sieht aus wie ein tiefer Harmonikaton — der Purpur wie Liebeslieder — das Grün wie sanfte Flöten — das Rot wie Trompetengeschmetter —“. Feldblumen.

Ein glänzendes Beispiel für diese typische Vorliebe ist etwa der so jeanpaulisch anmutende Vergleich zwischen Mozart und Beethoven. Feldblumen 70:

„. . mich reisst es hin, wo wie in der Natur grossartige Verschwendung ist. Mozart teilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus und schenkte jedem etwas; Beethoven aber stürzt gleich einem Wolkenbruch von Juwelen über das Volk; dann hält es sich die Hände vor dem Kopf, damit es nicht blutig geschlagen wird, und geht am Ende fort, ohne den kleinsten Diamanten erhascht zu haben.“

Oder, mit nicht nur optisch-akustischer Vertauschungstechnik, auch die Stimmung der Pastoralsymphonie: Feldblumen 63.

„. . Ich floh in sein Schreibstübchen, in das keine andere Beleuchtung floss als eine sanfte Dämmerung aus einem dritten Zimmer, in welchem vier dicht beieinanderstehende Lampen

die Milch ihres Lichtes ergossen. . . Auf dem weichen weissen Samte dieses Lichtes nun wallte die Sinfonie zu mir herein und brachte alle Idyllen und Kindheitsträume mit, und je mehr sie schwoll und rauschte, umsomehr zog sie gleichsam goldene Fäden um das Herz. Wie ist die Musik rein und sittlich gegen den leichtfertigen Jubel unsrer meisten Opern! Auf unbefleckten weissen Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele"*).

Bedeutsam für die Charakteristik des Jean Paulschen Vergleichs ist der Reichtum an Nuancen überhaupt für Versinnlichung von Lichtwirkungen, — mit Vorliebe von Mondlicht — namentlich durch das Mittel des „optischen (farbigen und Verhältnis-) Kontrastes", das in der Vorschule empfohlen wird.

„. . die vom Mondlicht durchbrochene, gleichsam von Strahlen tropfende Allee." Hesperus.

„. . der lichte Mond, wie die silberne Spalte und quellenhelle Mündung, aus der der Lichtstrom der andern Welt in unsre bricht." Hesperus.

„Welche flimmernde Welt! Durch Zweige und durch Quellen und über Berge und über Wälder flossen blutend die zerschmolzenen Silberadern, die der Mond aus den Nachtschlacken ausgeschieden hatte, sein Silberblick flog über die zersprungene Woge und über das rege glatte Apfelblatt und legte sich fest um weisse Marmorsäulen an und um glänzende Birkenstämme." Siebenkäs.

---

*) Vgl. auch die interessanten Phänomene beim allmählichen Sehenlernen der blinden Ditha (Abdias): nach dem „furchtbar herrlichen Sturm des ersten Sehens" . . „erzählte es ihm von fernen, bohrenden Klängen, die da gewesen, von schneidenden, stummen, aufrechten Tönen, die in dem Zimmer gestanden seien". I. 91.

„Als sie . . an einem . . blühenden Flachsfelde standen, rief sie aus: ‚Vater, sieh nur, wie der ganze Himmel auf den Spitzen dieser grünen stehenden Fäden klingt!'" 101.

„So sprach sie auch von violetten Klängen und sagte, dass sie ihr lieber seien als die, welche aufrecht stehen und widerwärtig seien wie glühende Stäbe." 101.

„Die Johanniswürmchen, gleichsam abgesprungene Funken der Abendglut, wehten wie Goldfaden um die Rosenbüsche.“ Titan.

„Der helle Schnee des gesunkenen Mondes liegt nur noch auf den Hainen und Triumphbogen und auf dem Silberstaube der Springwasser.“ Titan.

„Die Flammen der Blitze lodern golden nach in den tiefen Bäumen, wie Goldfische den brennenden Rücken aus dem Wasser drehen.“ Titan.

„. . nur einzelne Tropfen des Mondlichtes sickerten durch zerstreute, mit Zweigen übersponnene Bergöffnungen durch.“ Titan.

„Die Silberpappeln, ewigen Maischnee tragend, flatterten mit aufgewühltem Glanz.“ Titan.

„Der Mond goss sein Licht wie ätzendes Silberwasser auf die nackten Säulen und wollte das Coliseo und die Tempel und alles auflösen in ihre eignen Schatten.“ Titan.

„Die goldne Sonne übergoss . . mit dem jugendlichen Rosenöl ihrer Abendwolken die entfärbte Himmelsschwester.“ Titan.

Die ganz unmittelbare Verwandtschaft mit dem durch diese Beispiele verdeutlichten Typ ist bei Stifter nicht zu übersehen:

„. . wenn eine schöne Vollmondnacht die weissen Traumkörner ihres Lichtes niederfallen liess.“ Hochwald.

„Die tiefe . . Sonne umzirkelte die Birkenstämme, dass sie vergleichbar waren dem matten Schein silberner Gefässe.“ Mappe.

„. . ein Frühhimmel, schwachrot wie eine Pfirsichblüte.“ Condor.

„Der Bach schillerte und glänzte und ringelte sich . . wie eine tote Schlange.“

„Der senkrecht stehende Vollmond hing lange Strahlen in die Fichtenzweige und säumte das Wasser mit stummen Blitzen.“ (Vgl. Jean Paul, Campaner Tal, 507. Station:

„Die auftreibende Kugel flog mit uns vor die stummen Blitze des Mondes.“) Hochwald.

„Die Sonnenstrahlen feierten auf allen Höhen ein Fest in Gold- und Silbergeschmeide.“ Hagestolz.

„. . an den weissen Säulen meines Hauses leckten die immer häufiger werdenden Blitze hinan.“ Narrenburg.

Der Jean Paulschen Forderung farbigen Kontrastes entsprechend:

„Die Hand, die eben jetzt wie ein weisses Apfelblütenblatt auf dem schwarzseidenen Kleide lag . .“ Feldblumen.

„Die Moldau . . ein breiter Silbergürtel um die Wölbung dunkler Waldesbusen geschlungen.“ Hochwald.

„An vielen Stellen Schneeflocken, die sich wie weisse Schwäne in die Spalten duckten.“ Hagestolz.

„Ein dunkler Wald, hinter dem eben eine Wolke zwei schneeweisse Taubenflügel heraufschlug.“ Feldblumen.

„Wie eine schwarze Fliege stand das Schiffchen neben der dunklen Fussspitze des Orlaberges, die weit in den Abendglanz des Sees hinausstach.“ Hagestolz.

Als besonderer Fall hiervon die Vorliebe für das alte malerische Problem der double lumière, das auch in Stifters Gemälden sich äussert (vgl. Hein a. a. O.) und des Helldunkels:

„Mondenschein . . der im Gegensatze zu dem trübgelben Erze meines Lampenlichtes schöne weisse Lilientafeln draussen auf die Wände legte . . und Silbermosaik auf den Fussboden setzte.“ Feldblumen 35—36.

„Die Fäden dieses Lichts spannen sich in den Garten hinaus, der durch sie auf einmal viel dunkler wurde.“ Zwei Schwestern.

„. . ihr Lampenlicht spann goldne Fäden hinaus in die Silbernacht des Nebels.“ Hochwald.

„Ein feiner Silberrauch ging über die Dächer der weiten Stadt . . Der einzige Goldpunkt in dem Meere von Silber

war die brennende Lampe drüben in dem Dachstübchen der armen Waschfrau, deren Kind auf den Tod liegt." Condor 4.

Akustische Kontrastierungen sind nur hier und da zu beobachten, wie natürlich dem vorwiegend malerisch gerichteten Dichter:

„. . das Zimmer war totenstill; nur, wie eine Grotte durch fallende Tropfen, so ward es durch die gelegentlichen Worte unterbrochen." Condor 18.

„Da war es, als ob das Echo, das tausendfältig in diesen Bergen schläft, traumredete und etwas wie Glockentöne lallte; — aber Glocken können hierher ihre Klänge nicht senden . . Es gibt eine Stille — kennst du sie? — in der man meint, man müsse die einzelnen Minuten hören, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen." Feldblumen 135.

„. . . wenn die leichten einzelnen Töne wie ein süsser Pulsschlag durch die schlafende Mitternachtluft gingen . . so war es nicht anders, als ginge sachte ein neues Fühlen durch den ganzen Wald, und die Töne waren, als rühre er hie und da ein klingend Glied . . . — und das Echo suchte sogleich das goldne Rätsel nachzulallen." Hochwald 255.

Jeanpaulisch, fast über Jean Paul hinaus, klingen manche dieser Gleichnisse an modernere Romantik vordeutend an; so scheint es an Jacobsen zu erinnern, wenn gesagt wird: „Wir reden oft stundenlang miteinander, und sachte geht dann ein Tor nach dem andern von den inneren Bildersälen auf; sie werden gegenseitig mit Freude durchwandelt . . Feldblumen 112—13.

Oder von der Schamhaftigkeit einer jungen Seele, sie ziehe „gleichsam rotseidene Vorhänge plötzlich vor dem fremden Auge über, das unberufen will hineinsehen." Feldblumen 32.

Es gemahnt an die preziöse Stoff- und Schmuckbildlichkeit Moderner, wenn „Schultern geschmeichelt wurden von dem weichsten und glühendsten aller Zeuge, dem gewebten Märchen aus Kaschemir." Abdias 7.

„Sie liess die Schönheit der Perle um seine dunkle, feine Haut dämmern.“ Abdias 9.

„Die Sekunden flogen mit Kleinodien herbei.“ Abdias.

Die Birkenstämme „waren vergleichbar dem matten Schein silberner Gefässe“. Mappe.

„. . mit einem Grün . . das den Schein des Smaragdsteines erreichte.“ Mappe 519.

Die Nacht hat „vom Himmel die Perlen der Fruchtbarkeit herabgeschüttet“. Feldblumen.

„Was da ruhte im sorgenfreien Schlummer, über das wurde feenhaft der goldgestickte Traumteppich gewoben, dass sie sanken und schwebten in einem Meere der Wunder.“ Bilder aus dem alten Wien. Verm. Schr. II.

Man darf hierzu an die persönliche Vorliebe des Dichters für Juwelen erinnern (Nachsommer)*). — Auch dieser Typ, weniger unmittelbar anklingend, ist doch offenbar auch vom Muster Jean Pauls bestimmt. Selbst der sparsame, humoristisch gefärbte Vergleich, der manchmal selbst im Sprachlichen an die Prägnanz Gottfried Kellerscher Bildlichkeit gemahnt, ist doch von dem Humoristen Jean Paul noch abhängig, den sonst Stifter, ausser etwa im Waldsteig, in Partien der Feldblumen und in dem Genrebild „Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten“ (Verm. Schr. II. 67 ff.), nicht verrät:

„Sie knickste ernsthaft und schwebte künstlich zwischen all den Klippen der Spieltische wie ein leichtes Fahrzeug hinaus in die wogende See des Tanzsaals.“ Feldblumen.

„. . phantasiereiche Weiber, die durchgängig mehr mit Empfindungen handeln, ohne immer das Glöckchen derselben zur Hand zu haben.“ Feldblumen.

. . ein Spitz, so mager, „dass er, gleichsam nur mehr in seiner eignen Haut hängend, einhertrabte“. Hagestolz.

---

*) Vgl. besonders S. 201.

„Sie gehörten alle drei jener storchichten Sorte an, die lauter Füsse hat, ausgenommen noch zwei täppige Hände, die sie stets ungeschickt herumwarfen.“ Verm. Schr. II. 73.

„Die Pulte und Reste der Sinfonie wie ein kahles Feuerwerksgerüste.“ Feldblumen.

„. . sein unendlich grüner Rock hing ihm am Körper wie eine Standarte hernieder — und dieser war sein schönster; denn im Koffer hatte er nur mehr einen von Loden, der zwar nicht lang, aber so zottig war, wie das goldene Vlies.“ Verm. Schr. II. 76.

„Selbst auf der äussersten Spitze des Stefansturmes stand eine schwarze Gruppe, wie auf Felsen oft ein Schöpfchen Waldanflug.“ Verm. Schr. II. 282.

Ganz auffallend ist ausserdem noch die Übereinstimmung mit Jean Pauls Typ im rein sprachlichen Bau: Bei Jean Paul sehr häufig findet sich die ungewöhnliche, preziöse Voranstellung des vergleichenden Ausdrucks vor den verglichenen Gegenstand:

„Majestätisch schwammen durch das Blau die silbernen Inseln, die Wolken.“ Titan.

„Das Abendrot des Jahres, das rotglühende Laub, zog von Berg zu Berg.“ Titan.

„Die Schleier des Tages, die Schatten.“ Siebenkäs.

„Die Altäre der Natur, die Berge“ Hesperus.

„Die Phönix-Asche unsrer Freude, die Musik.“ Biographische Belustigungen.

Genau imitiert es Stifter, wenngleich weniger häufig:

„Die Blumen ihrer Herzen, die Augen.“ „Der Sohn des Spätjahres, der Nebel.“ I. 294.

„Der giftige Mehltau für Kinderherzen, Hader und Zank.“

„Die silbernen Länder, die Wolken“. „Das silberne Schiff, die Wolke.“ I. 294.

Ebenso findet sich bei Stifter mit besonderer Häufigkeit Jean Pauls formale Zaghaftigkeit des Vergleichs, welche die Metapher nicht unvermittelt herzhaft hinstellt, sondern sie mit

einem halb entschuldigenden „gleichsam“ oder „wie ein“ u. ä. vorbereitet:

„Die vom Mondlicht durchbrochene, gleichsam von Strahlen tropfende Allee.“ Hesperus.

„Die Johanniswürmchen, gleichsam abgesprungene Funken der Abendglut.“ Titan.

Bei Stifter:

„Aber endlich nahm sie das aufgequollne schreiende Herz gleichsam in ihre Hand und zerdrückte es.“ Brigitta.

„Birkenstämme . . vergleichbar dem . . Schein silberner Gefässe.“ Mappe.

„Ich könnte sagen: sie wand ihre starken, goldnen Töne herrlich um die Häupter der Menge.“ Zwei Schwestern.

„Töne . . wie flüssiges, durchsichtiges Gold, wenn es eines gäbe.“ Zwei Schwestern 571.

„Gleichsam rotseidene Vorhänge zieht die junge Seele über . .“ Feldblumen.

„Das Mädchen gleichsam ein Abgrund von Unbefangenheit.“ Brigitta 234.

„. . er streute gleichsam noch ein paar Hände voll Töne . . über den See.“ Feldblumen.

Dies geht so weit, dass selbst an Stellen, wo ein Betonen des Vergleichens gar nicht irgendwie begründet ist, dies dennoch geschieht:

„. . er suchte gleichsam mit zitternden Händen.“

„Der Druck der gleichsam auf seiner Seele lag . .“

„Der Nebel . . . eine wagrechte, gleichsam feste Linie.“

Die romantische Neigung zur Bildlichkeit äussert sich nicht nur im Vergleich, wie natürlich. Der ganze sprachliche Ausdruck seiner Frühkunst ist mit Anschauung bewusst gleichsam getränkt. So verlangt es Jean Paul: „Wenn der Stil Werkzeug der Darstellung — nicht des blossen Ausdrucks — sein soll, so vermag er es nur durch Sinnlichkeit, welche aber nur plastisch, d. h. durch Gestalt und Bewegung, entweder eigentlich oder in Bildern daran erschei-

nen kann.“ V. d. Ä. Diese Sinnlichkeit gibt dem Stil aber, von ausgeführten Gleichnissen abgesehen, nach Jean Pauls Theorie vornehmlich das selbständige oder dem Substantiv assimilierte Beiwort, das eigentlich romantisierende Prinzip des sprachlichen Stils: „Die Beiwörter, die rechten und sinnlichen, sind Gaben des Genius, nur in dessen Geisterstunden und Geistertage fällt ihre Säe- und Blütenzeit. Wer ein solches Wort erst sucht, der findet es schwerlich.“ V. d. Ä. Dem entspricht die fast überströmend quellende Fülle von Adjektiven bei Jean Paul; und charakteristisch namentlich der Reichtum an solchen, welche durch unmittelbare Assoziation den Eindruck der Bewegung geben. Denn „Sinnlichkeit durch Gestalt und Bewegung ist das Leben des Stils, entweder eigentliche oder uneigentliche.“ V. d. Ä. Das nämliche bei Stifter. Man kann geradezu ziffernmässig ausserdem feststellen, dass sogar dieselben Worte, die an den Höhepunkten des Titan oder Siebenkäs zu den beständigen Schmuckmitteln gehören, auch in Stifters beiden ersten Studien am häufigsten wiederkehren. Ihre Auswahl ist für die Abhängigkeit von Jean Paul wie für die Eigenart des Werdenden gleich bedeutsam (die Beispiele auf Condor und Feldblumen beschränkt):

wallen — schwellen — flammen — glänzen — glühen — funkeln — leuchten, mit ihren Adjektiv- und Substantivformen.

Die Vorliebe für die übersteigernden Epitheta:

unendlich — endlos — erhaben — unermesslich — ungeheuer — selig.

Die Jean Paulschen Leibfarben Purpur und Silber.

Die Ausdrücke verschwimmender Vagheit:

dämmern — hüllen — schlummern — schweben — Stille — Ruhe usw.

Die Neigung zu bildwirkender Verschmelzung von Worten hat Stifter ersichtlich ebenfalls von Jean Paul herübergenommen. Die so charakteristischen Wendungen bei jenem,

die höchstens bei dem Goethe des zweiten Faust und Rückert ihr Gegenstück finden, sind bei Stifter nachgebildet.

„Ein Beiwort wird vorteilhaft in ein Hauptwort durch Zusammensetzung verwandelt.“ V. d. Ä. Bei Jean Paul:

Blumenwiderschein — Samenstaubwolken — Apfelblütenüberhang. Hesperus. — Rosennachtfalter — Nachsommernachmittag — Blumendämmerungen. Titan. Sternenschneegestöber. — Siebenkäs usw.

Stifter: Frühlingsabenddünste — Nachmittagsdämmerungen — Sonntagsglockenläuten — Paradiesgartenschönheit (alles: Feldblumen) — fromme Frühlingskinderglocken (an Frh. v. Handel 1837). Weiter: Heimwehgefühle, Mitwaldbewohner, glasdurchsichtigst, spinngewebefein, messgewandstoffig, kerngutherzig, sonnenscheinhell usw. —

Dass das romantische Element der Bildlichkeit bei Stifter zunächst ein völliges Bestimmtsein durch Jean Paul zeigt, ist nach diesen Proben wohl unverkennlich. Etwas verändert liegt das Problem bei dem zweiten grossen Gebiet, in das Petrich in jenem Werkchen die romantischen Stilelemente gruppiert: dem des Archaismus. Die Tendenz der Romantik zu archaisierender sprachlicher Färbung (Tieck, Wackenroder, Brrntano — Kasperl und Annerl, Chronika eines fahrenden Schülers — Arnim — Kronenwächter) begegnet sich in Stifter mit einer ausgeprägten Neigung zur Veraltertümlichung des Stiles, wie sie wiederum charakteristisch ganz verwandt bei Theodor Storms sparsamer Chronikenstrenge sich findet. Dieser leichte Anhauch von Patina — heute nach zwei Menschenaltern schon merklicher geworden — ist gewiss zwar durch romantische Analogie mitbedingt; aber im wesentlichen ist darin wieder nur ein technischer Ausdruck jener bei Stifter in immer neuen Nuanzen durchschimmernden Tendenz zu sehen, welche die Dinge in Distanz von sich zu rücken strebt: Hierin, nicht in unmittelbar literarischen Eindrücken, scheint das Wesentliche dieser durchgehenden Spracherscheinung bei Stifter zu bestehen. Auch versagt gerade hier das unmittel-

bar praktische Vorbild Jean Pauls mehr oder weniger; wenngleich seine theoretischen Anschauungen vollständig der nämlichen Tendenz zuneigen. So heisst es in der Vorschule: „Unsre Sprache schwimmt in einer so schönen Fülle, dass sie bloss sich selber auszuschöpfen und ihre Schöpfwerke nur in drei reiche Adern zu senken braucht, nämlich der verschiedenen Provinzen, der alten Zeit und der sinnlichen Handwerkssprache." Sieht man von dem Letzten ab, wozu Stifters stoffliche Begrenztheit wenig Anregung bot, so scheint sich seine diskret patinierte Sprache eben dies unbewusst als Norm gewählt zu haben; denn auch der Gebrauch von Provinzialismen ist hier ja gleichsam nur ein in die Breite des Gleichzeitigen übersetzter Archaismus und teilt mit der Altmodigkeit absterbender Wörter die künstlerische Wirkung des In die Ferne Rückens.

Dass der Gebrauch, den Stifter von alten Worten und Wortverbindungen macht, sich innerhalb nicht zu weiter Grenzen hält, begünstigt noch eine mehr unbewusst mitschwingende Wirkung, die sich, wie bei stofflich altertümlichen Büchern ein Hauch leichten Vergilbens, dem inhaltlichen Rückwärtsgewandtsein dieser Kunst aufs glücklichste und doch unaufdringlich anpasst. Dieser Absicht dienen etwa Formen (Studien):

Eiland, Konterfei, Flaus, Gesponse, Gewinst, Lesung (eines Briefes);

milchicht, sehnigt, inbrünstiglich, misshellig, obsichtig, frank, falb, hoffärtig, handsam, abersinnig, obbemerkt, obbenannt, erschrecklich, wirtlich;

lustwandeln, äzen = ernähren, gehorsamen, gesegnen;

micht deucht, geliebt es Gott;

er grinsete, reisete, lösete;

demohngeachtet, ohnedem, hinfüro, zuvörderst, allbereits, eilf.

Man kann nicht sagen, dass diese Formen im Zusammenhang ihrer Umgebung irgendwie antiquarisch wirkten; sie

prangen nur, mit Stifters eigenem Bilde, „in den schönen Farben der Verwitterung“.

Gelegentliche Anklänge an die ewigen Urbilder aller Epik, an Homer und die Bibel, bringen zu diesem altdeutschtümelnden noch eine besondere Nuance von Edelrost, sparsam aufgelegt, hinzu:

„Aber es waren nur flatternde Gedanken, wie einem, der auf dem Atlas wandert, eine Schneeflocke vor dem Gesicht sinkt, die er nicht haschen kann.“ Abdias.

„. . alles, was gut und den armen Sterblichen schmeichelnd und wohltätig.“ A. „Die schönäugige Deborah.“ A.

„Wie so oft der Geist des Zwiespalts zwischen Menschen tritt, anfangs als ein so kleines, wesenloses Ding, dass sie es nicht sehen, oder nicht wert halten, es mit einem Hauche des Mundes, mit einer Falte des Gewandes wegzufegen — wie es dann heimlich wächst und endlich als unangreifbarer Riese wolkig, dunkel zwischen ihnen steht: so war es auch hier.“ Condor 19.

„Man erzählt von einer fabelhaften Blume der Wüste, die jahrelang ein starres Kraut war, aber in einer Nacht bricht sie in Blüten auf, sie erschrickt und schauert in der eignen Seligkeit — so war's hier.“ Condor 20.

„. . vielleicht liegen auch solche da, deren Glieder Sammet und Purpur deckte . . . die aus Gold und Silber assen, jedes Rauhe und Ekle von sich ferne hielten, und nun selber ärmer und ekler sind, als das Tier des Berges, welches in die Felskluft stürzte und dort in der Mittagssonne dörret und von den Winden der Nacht getrocknet wird . . .“ Ein Gang durch die Katakomben. Erz. 181.

„Du wirst auf seine Worte horchen wie auf Klänge silberner Glocken — er wird euch eine Stimme der Wüste sein, wenn ihr fern von der Heimat in der Einsamkeit leben müsst.“ Hochwald.

„Manche höhnten ihn, und gegen diese verschloss er wie mit Felsen den Quell seiner Rede.“ Hochwald.

„Wundere dich nicht über diesen meinen Schmerz . . . wundere dich nicht; denn ich gehe dem Engel meiner schwersten Tat entgegen.“ Narrenburg 417.

„Abdias aber ging, da dies vorüber war, wieder hinauf und liess den Quell seiner Augen rinnen — er rann so milde und süss, denn sein Leib war ermüdet bis zum Tode.“ A.

„Die Stadt sank zu unsern Füssen immer tiefer, wie ein wesenloses Schattenspiel hinab; das Fahren und Gehen und Reiten über die Brücke geschah, als sähe man es in einem schwarzen Spiegel.“ Sonnenfinsternis. Verm. Schr. II. 281.

Geld und Geldwert. Hochwald.

. . mit Feuer und Schwert erfolgen. Heidedorf.

. . um sich nur zu besitzen, immerfort in Ewigkeit und Ewigkeit. Condor.

Die Worte seines Mundes taten so wohl. Heidedorf.

Felix aber dachte in seinem Herzen. Heidedorf.

. . er errötete in seinem Angesichte. Kalkstein. B. St. 43. Über ein Kleines . . ebenda.

„Wenn es mir erlaubt wäre, so würde ich meinen Liebling vergleichen mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern, der auch auf der Heide vor Betlehem sein Herz fand, und seinen Gott, und die Träume der künftigen Königsgrösse.“ Heidedorf 170.

„. . Die Erscheinung war wie ein kleiner Johannes in der Wüste.“ Zwei Schwestern 505.

— Die ziemlich starke Färbung durch die österreichische Mundart, offenbar zum grossen Teil durchaus bewusst, dient ebenso den künstlerischen Absichten der Entfernung als technische Hilfe. Wenn überhaupt die österreichischen Schriftsteller gern, in süddeutscher Nonchalance, ihrem Idiom mehr Rechte einräumen, als im allgemeinen norddeutsche Schriftsteller, so trifft sich dies bei Stifter mit dem persönlichsten Hang zum Abschliessen, mit seinem entwickelten Schollensinn zu gesteigerter Wirkung. Es liegt in der Sache, dass in diesem Falle die Einzelheiten nicht so zwingend heraus-

zugreifen sind. Man vergleiche aber etwa Worte und Wendungen, wie:

Schragen, Griesbeil, allerlei Spintisierungen, Gebrauch (statt Brauch);

die Angesichte, die Gliedlein, Wägen (statt Wagen), Talkrümme, ein kleiner Ranft (des wachsenden Mondes), Bühel;

glutfärbig, schwachfärbig, glutensprühig, feueraugig;

purpurig schön, wogiges Hügelland;

schlummerig, elfig (= elfenhaft), missreif, zerschleift;

eine Sammlung der unterschiedlichsten Haustiere;

ein handgross Steinchen, ein ungeheuer Empfinden, ein misstönig Geklingel;

ein flüchtig Schauern;

heroben;

du darfst (= du brauchst);

errufen = durch Rufen auffinden;

lassen = ‚stehen', das weisse Kleid liess dem Kinde sehr wohl;

bei den Fenstern herein (= zu . .), Zeit um Zeit = von Zeit zu Zeit;

keiner hatte nicht im geringsten ein derlei Wesen aufzuweisen (vgl. Keller);

eine nicht gar schöne Schrift;

ein graues, geglänztes Kleid; die unersättlich schmerzlichen Augen;

schreckhaft blitzendes Gold; schreckhaft dunkles Blau; ein grosser, schreckhaft schwarzer Stein;

seinig (z. B. das seinige Haus);

auf etwas vergessen, auf etwas denken;

ein Geld . . (sie hatten auch eins);

dann aber vorwärts tretend, lag er eines Sturzes in ihren Armen;

jenes Winters (= in jenem Winter).

Nur eine Kontrasterscheinung zu dieser Vorliebe für die altmodige Vertrautheit von Provinzialismen ist die Scheu vor

Fremdwörtern, die sich bisweilen zu pedantischer Sprachreinigung steigert, ohne aber doch in gänzlich puristischen Fanatismus zu verfallen. Schon sehr früh zeigt sich diese seine Neigung, die dann konsequent zu- und überhandnimmt. Die Buchausgabe der Studien von 1850 schon lehrt — vgl. die Lesarten in Sauers Gesamtausgabe B. I — das Prinzip des deutschen Ersatzwortes mit rigoroser Folgerichtigkeit durchgeführt:

Biographie = Lebenslauf, komisch = närrisch, Aeronante = Luftschiffer, anonym = mit einem falschen Namen versehen, interessant = ansprechend usw.

Ferner ersetzt er von vorneherein:
vertical = fallrecht, Dessert = Nachessen, Louisdor = Ludwigstücke, Monotonie = Einerleiheit, Instrumente = Werkzeuge, Poesie = Dichtkunst, Musik = Tonkunst, Amusements = Heiterkeiten Nachs. 13.

Es ist ersichtlich nicht nur eine pedantische Schulmeisterlichkeit, welche hier die Adiaphora fremdsprachlicher Entlehnung mit einer so offenbaren Wichtigkeit behandelt; verschiedene Tendenzen begegnen sich: dem Schüler Jean Pauls ist eine massvolle Stellungnahme gegen den Gebrauch des Fremdworts natürlich. (V. d. Ä.) Eine gewisse Ungebrochenheit ferner und Undifferenziertheit seines Empfindens, in dieser Richtung, lässt ihn übersehen, dass Fremdwörter eine Sprache durchaus wesentlich bereichern, dass sie in zahllosen Fällen Nuanzen und Halblichter darbieten, die niemals ein muttersprachliches Wort annähernd nur mit dem Tonwerte zu ersetzen vermöchte. Entscheidend aber ist wohl die unbewusste Einsicht, dass Fremdwörter in der Tat einer Sprache das Kolorit modernen Lebens geben, ihr geradezu eine gewisse Alltäglichkeit, Marktgeltung und Grenzverwischung verleihen, welche den epischen Absichten gerade Stifters völlig zuwiderlaufen musste. Dagegen gibt unleugbar das strikte Vermeiden jedes auch nur leise an moderne Internationalität anklingenden Fremdausdrucks der Sprache einen zurückhalten-

den Konservatismus, eine zeitliche Distanz, die dem sonntäglichen Fürsichsein seiner epischen Welt durchaus gemäss erscheint. —

Mit diesen, ihrem Stoff nach greifbarsten Analogien ist der romantische Einschlag in der Stifterschen Frühtechnik, wie er durch Jean Paul vermittelt erscheint, sicher keineswegs vollständig gekennzeichnet. Nur dass eine Menge von Dingen sich nicht mit beweisenden Belegen geben lassen, sondern als mitschwingend mehr herausempfunden als herausgehört sein wollen — wie in allen letzten Dingen des Stils. Typen allerdings lassen sich an der Oberfläche dartun.

Die letzten aufzeigbaren Elemente, die den unverkennlichen Tonanfall einer persönlich geformten Sprache entstehen lassen, sind Idiotismen des Rhythmus und der Melodieführung, wenn man so das eigentümliche Gegeneinander der vokalischen und konsonantischen Akustik bezeichnen darf, welche das rhythmische Gefüge einer Periode belebt. Es mag sein, dass die heutigen methodischen Mittel noch in keiner Weise ausreichen, um, für speziellere Untersuchungen einer rhythmischen Prosa, exakt, mittelst einer Art sprachanatomischer Statistik, für einzelne Künstler ihre sprachliche Norm in diesem Sinne darzustellen. Die Versuche, die zu dem Ende hier und da neuerdings gemacht sind, erscheinen vorläufig nicht allzuviel versprechend. Aber gleichwohl doch ist diese musikalische Kontur einer Sprache so durchaus unverkennbar, dass von ausgeprägt eigenartigen Künstlern leicht ein Satz, ja eine Zeile sich ohne jeden Zweifel dem vertrauten Ohr verrät, sei es nun Jean Paul, Kleist, C. F. Meyer oder Fontane.

Diese völlig unvergleichliche Besonderheit der rein klanglichen Schwingung zeigt auch Stifters gereifte Prosa, in dem Masse, dass es kaum möglich sein wird, in einer Folge von drei oder vier Sätzen seinen Anschlag zu überhören. Aber die seltene Stetigkeit seiner Stilentwickelung erlaubt auch

hier, das Herausbilden des Typus aus einer durchaus romantischen Abhängigkeit zu verfolgen. Der übermässig suggestive Eindruck Jean Pauls ist auch in der Hinsicht bis ins einzelnste zu beobachten und lässt sich z. T. weit in das Werk Stifters hineinbemerken, ehe er gänzlich seinem Stil assimiliert erscheint. Wie nach dem ersten Anhören charakteristisch neuer Musik dem Sensibleren der eigentümliche Rhythmus manchmal noch tagelang in Gehör und Gehirn arbeitet, so stehen Einzelne und oft Generationen unter dem rhythmischen Eindruck eines bestimmten Künstlers — es ist unnötig, an moderne Beispiele, wie den Einfluss Kellers oder Nietzsches, in dieser Hinsicht zu erinnern. Ebenso schwingt bei dem jüngeren Stifter der dreissiger Jahre, der seit dem ersten Kennenlernen Jean Pauls diesen seinen Lieblingsautor, den „Vater Hans Paul", wie es in der ersten Fassung der Feldblumen heisst (bezeichnend später durch „Vater Goethe" ersetzt), mit ausschliessender Leidenschaft umfasste, offenbar die ganze sprachliche Rhythmik und selbst die Klangfarbe, wenn man so sagen darf, seiner Prosa mit. Dies verliert sich als deutlicher Oberton erst gegen die Mitte der vierziger Jahre hin. Wer z. B. nach den Traumgesichten Albanos im Titan oder dem letzten Teil des Campaner Tals den Condor zur Hand nimmt, oder von den Freundschaftsergüssen Emanuels und Horions im Hesperus zu der Briefform der Feldblumen — Albrecht an Titus — vergleichend sich wendet, wird, auch nur auf den blossen Fall dieser Prosa achtend, keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass er sich hier noch in einer Provinz jeanpaulischer Kunst befindet: Der nämliche echt romantische Satztypus, mit seinem Hang, selbst die Festigkeit des sprachlichen Gefüges in verschwimmender Vagheit sich auflösen zu lassen; diese ungeduldig drängende Folge sich übertürmender Sätze, mit ihrem Verwischen aller interpungierender Grenzlinien; dies sich nicht genug tun können im gehäuft parallelisierenden Ausdruck einer Stimmung, der Erhabenheit, Verzückung oder Melancholie. Man vergleiche

daraufhin ein paar Beispiele typischer Satzbauten Jean Pauls mit solchen Stifters:

„. . Aber wenn er so einige Stunden mit schöpfendem Auge und saugendem Herzen gewandelt war durch Perlenschnüre betauter Gewebe, durch summsende Täler, über singende Hügel, und wenn der veilchenblaue Himmel sich friedlich an die dampfenden Höhen und an die dunkeln, wie Garterwände übereinander steigende Wälder anschloss; wenn die Natur alle Röhren des Lebensstromes öffnete und wenn alle ihre Springbrunnen aufstiegen und brennend ineinander spielten, von der Sonne übermalt, dann wurde Victor, der mit einem steigenden und trinkenden Herzen durch diese fliegenden Ströme ging, von ihnen gehoben und erweicht; dann schwamm sein Herz, bebend wie das Sonnenbild im unendlichen Ozean, wie der schlagende Punkt des Rädertiers im flatternden Wasserkügelchen des Bergstroms schwimmt." Hesperus.

„Aber als die Minute und der Schatten zerflossen waren, da waren alle Hügel niedergefallen, da übergüldete der Bluwiderschein zusammengeflossen den wallenden Himmel — da klammerten sich an die Purpurgipfel der Eisberge weisse Schmetterlinge, weisse Tauben, weisse Schwäne mit ausgespannten Flügeln wie mit Armen an, und hinter den Bergen wieder, gleichsam von einer übermässigen Entzückung, Blüten emporgeworfen und Sterne und Kränze — da stand auf dem höchsten, in lichtem Glanze und Purpurlohe ruhenden Eisberg Klotilde, verherrlicht, geheiligt, überirdisch entzückt, und an ihrem Herzen flatterte eine Nebelkugel, die aus aufgelösten kleinen Tränen bestand und auf welche Horions blasses Bild gezeichnet war, und Klotilde breitete die Arme auseinander." Hesperus.

„Aber oft ging Gott in der dunkelsten Höhe weit über der wehenden Aue hinweg; wenn der Unendliche dann oben seine Unendlichkeit in zwei Wolken verhüllte, in eine blitzende oder die ewige Wahrheit, und in eine warm auf alles niederträufelnde und weinende oder die ewige Liebe: alsdann

stand gehalten die steigende Au, der sinkende Äther, der nachhallende Bach, das rege Blumenblatt; alsdann gab Gott das Zeichen, dass er vorübergehe, und eine unermessliche Liebe zwang alle Seelen, in dieser hohen Stille sich zu umarmen, und keine sank an eine, sondern alle an alle — ein Wonneschlummer fiel wie ein Tau auf die Umarmung." Unsichtbare Loge.

„Aber da er so die Asche der Freuden-Phönixe auf dem Altar der Abendsonne anhäufte — da er so am Ausgange über alle hintereinanderliegende elysische Felder seines Lebens hinübersah — da vor ihm die ganze Erde und das Leben, mit Morgentau und Morgenrot überzogen, sich in den dämmernden Spielplatz des Menschen verwandelte, so war er seiner Rührung und seines zerschmolzenen Herzens nicht mehr mächtig, sondern in seligem Zittern, in lebendem Dank gegen den Ewigen bat er den Blinden, die Flöte zu nehmen und ihm das Lied der Entzückung, dass er sich allemal am Morgen des neuen Jahres und seines Geburtstages spielen liess, als Echo des austönenden Lebens nachzusenden." Hesperus.

„Zuletzt sang er nur einzelne Füsse noch, ohne besonderen Zusammenhang — er kam eiliger durch Beete — durch grüne Täler — über klare Bäche — durch mittagsstille Dörfer — vor ruhendem Arbeitszeug vorbei — auf dem Zauberkreis der Höhen stand Zauberrauch — der Sturmwind war entflohen und am klaren Himmel blieb das grosse unendliche Blau zurück — Vergangenheit und Zukunft brannten hell und nahe, entzündet von der Gegenwart — der Blumenkelch des Lebens umschloss ihn buntdämmernd — und Pans Stunde ging an." Flegeljahre.

Man vergleiche nun bei Stifter etwa:

„. . Wie zum Hohne wurden alle Sterne sichtbar — winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Öde zerstreut — und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem, weissgeschmolzenem Metalle: so

glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde — und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen; nur auf dem Ballon und dem Schiffe starrte ein grelles Licht, die Maschine gespenstig von der umgebenden Nacht abhebend und die Gesichter totenartig zeichnend, wie in einer laterna magica.“ Condor 13.

„Aus den Locken des Knaben schaute ein gespanntes, ernstes Männerantlitz empor, schimmernd in dem fremden Glanze des tiefsten Fühlens; — aber auch sie war anders: in den stolzen dunklen Sonnen lag ein Blick der tiefsten Demut, und diese demütigen Sonnen hafteten beide auf ihm, und so weich, so liebreich wie nie — — hingegeben, hilflos, willenlos — sie sahen sich sprachlos an — die heisse Lohe des Gefühls wehte — das Herz war ohnmächtig — ein leises Ansichziehen — ein sanftes Folgen — und die Lippen schmolzen heiss zusammen, nur noch ein unbestimmter Laut der Stimme — und der seligste Augenblick zweier Menschenleben war gekommen — und vorüber.“ Condor 21.

Das kleine Menzel-Stück aus den Feldblumen (75):

„Ich sah durch die Türen in alle Zimmer zurück, die ich durchwandelt hatte, und lud meinen armen Augen die Last aller Bilder derselben auf: den fernen schwarzen Grund der Männer im Tafelzimmer, undeutlich wogend und im Lichterrauche schwimmend — auf diesem Grunde gedreht, gewirbelt, gejagt der weisse Kranz der Galoppe, seinerseits wieder zerschnitten durch die stehenden Gestalten und Gruppen im nächsten Zimmer herwärts — durch die wieder manche ganz im Vordergrund wandelnde Gestalt bald eine schwarze, bald eine weisse Linie zog — und auf diesem Wust von Bildern und Farben, noch dazu wankend und wallend in einem betäubenden Lichterglanze, zeichnete sich ihre Gestalt, die einzig ruhige, wie die wimmelnde zitternde Luft eine lieblich feste Fata Morgana.“

„Dann, wenn sie vor dem Instrumente sitzt, zieht ein neuer Geist in dies seltsame Wesen; sie wird ordentlich

grösser, und wenn die Töne unter ihren Fingern vorquellen und dies unbegreiflich überschwengliche Tonherz, Beethoven sich begeistert, die Tore aufreisst von seinem innern tobenden Universum, und einen Sturmwind über die Schöpfung gehen lässt, dass sich unter ihm die Wälder Gottes beugen — — und wenn der wilde geliebte Mensch dann wieder sanft wird und hinschmilzt, um Liebe klagt oder sie fordert für sein grosses Herz, und wenn hierbei ihre Finger über die Tasten gehen, kaum streifend, wie ein Kind andrücken würde, und die guten, frommen Töne wie goldene Bienen aus den vier Händen fliegen, und draussen die Nachtigall darein schmettert, und die untergehende Sonne das ganze Zimmer in Flammen und Blitz setzt — und ihr gerührtes Auge so gross und lieb und gütig auf mich fällt, als wäre der Traum wahr, als liebte sie mich: dann geht eine schöne Freude durch mein Herz, wie eine Morgenröte, die sich aufhellt — die Töne werden wie von ihr an mich geredete Liebesworte, die vertrauen und flehen und alles sagen, was der Mund verschweigt." Feldblumen 101.

„Oder ich lese eine Nacht aus, in der ich auf einen der Westberge Wiens steige, um den Tagesanbruch über der grossen Stadt zu sehen, wie erst sachte ein schwacher Lichtstreif im Osten aufblüht, längst der Donau weisse Nebelbänke schimmern, dann die Stadt sich massenweise aus dem Nachtdunst hebt, teilweise anbrennt, teilweise in einem trüben Goldrauche kämpft und wallt, teilweise in die grauesten Ferntöne schreite, und wie der ganze Plan durchsät von goldnen Sternen ist, die da von Fenstern blitzen, von Metalldächern, Turmspitzen, Wetterstangen, und wie draussen das blassgrüne Land des Horizonts schwach und sanft gegen den Himmel gehaucht ist." Feldblumen 94—95.

Aus der „Sonnenfinsternis" — für den Stiltyp überhaupt eine äusserst charakteristische Schilderung (1842. Verm. Schr. II. 281—93):

„Hatte uns früher das allmähliche Erblassen und Hin-

schwinden der Natur gedrückt und verödet, und hatten wir uns das nur fortgehend in eine Art Tod schwindend gedacht: so wurden wir nun plötzlich aufgeschreckt und emporgerissen durch die furchtbare Kraft und Gewalt der Bewegung, die da auf einmal durch den ganzen Himmel ging: die Horizontwolken, die wir früher gefürchtet hatten, halfen das Phänomen erst recht bauen, sie standen nun wie Riesen auf, von ihrem Scheitel rann ein fürchterliches Rot, und in tiefem, kaltem, schwerem Blau wölbten sie sich unten und drückten den Horizont — Nebelbänke, die schon lange am äussersten Erdsaume gequollen und bloss missfärbig gewesen waren, machten sich nun geltend und schauerten in einem zarten, furchtbaren Glanze, der sie überlief — Farben, die nie ein Auge gesehen, schweiften durch den Himmel; — der Mond stand mitten in der Sonne, aber nicht mehr als schwarze Scheibe, sondern gleichsam halb transparent, wie mit einem lichten Stahlschimmer überlaufen, rings um ihn kein Sonnenrand, sondern ein wundervoller, schöner Kreis von Schimmer, bläulich, rötlich, in Strahlen auseinanderbrechend, nicht anders, als gösse die oben stehende Sonne ihre Lichtflut auf die Mondeskugel nieder, dass es rings auseinander spritzte — das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah! . . . . . Hatte uns die frühere Eintönigkeit verödet, so waren wir jetzt erdrückt von Kraft und Glanz und Massen — unsere eigenen Gestalten hafteten darinnen wie schwarze, hohle Gespenster, die keine Tiefe haben; das Phantom der Stephanskirche hing in der Luft, die andere Stadt war ein Schatten, alles Rasseln hatte aufgehört, über der Brücke war keine Bewegung mehr; denn jeder Wagen und Reiter stand, und jedes Auge schaute zum Himmel — — nie, nie werde ich jene zwei Minuten vergessen — es war die Ohnmacht eines Riesenkörpers, unserer Erde. — — Wie heilig, wie unbegreiflich und wie furchtbar ist jenes Ding, das uns stets umflutet, das wir seelenlos geniessen, und has unsern Erdbvll mit solchen Schaudern zittern macht, wenn es sich entzieht,

das Licht, wenn es sich nur so kurz entzieht. — Die Luft wurde kalt, empfindlich kalt, es fiel Tau, dass Kleider und Instrumente feucht waren — die Tiere entsetzten sich; was ist das schrecklichste Gewitter, es ist ein lärmender Trödel gegen diese todesstille Majestät — mir fiel Lord Byrons Gedicht ein: „Die Finsternis“, wo die Menschen Häuser anzünden, Wälder anzünden, um nur Licht zu sehen — — — aber auch eine solche Erhabenheit, ich möchte sagen Gottesnähe war in der Erscheinung dieser zwei Minuten, dass dem Herzen nicht anders war, als müsse er irgendwo stehen.“ — —

Diese wenigen Beispiele werden gleichwohl genügen, das Typische dieses Periodenbaus wie eine Reihe technischer Einzelheiten, welche ihn formen, erkennen zu lassen und zu zeigen, bis zu welchem Grade Stifters sprachliche Kunst durch sein Vorbild bedingt ist. Als typische Gemeinsamkeit beobachtet sich in diesen Beispielen einmal das langhinrollende crescendo der Periode — „aber wenn sie . . dann . .“, diese bewusst häufende fugato-Technik, möchte man sagen, die Nebensatz auf Nebensatz, innerhalb derselben Konstruktion in immer neuen Varianten, sich übersteigernd folgen lässt, mit immer neuem Heranbranden gleichsam, bis zuletzt die sozusagen physische Spannung, das unmittelbar akustische Bedürfnis nach der lösenden Wendung zum Hauptsatz hin, dann dem Inhalt dieses letzten schon dadurch zu einem besondern, prägnanten Eindruck verhilft. Statt der abhängigen Vordersätze können natürlich ebensogut gehäufte Hauptsätze eintreten, deren gern atemlose Kürze, mit der Lieblingsinterpunktion der Romantiker, dem Gedankenstrich, verbunden, den gleichen Effekt oft noch unmittelbarer erreicht. Im einzelnen bedingt diese parallelisierende Satztechnik die Häufigkeit von Anakoluthen, von Wiederholungen des nämlichen Wortes, welche den auf Wiederkehr des Gleichen gestellten Aufbau der Periode noch sinnenfälliger machen.

„Im Augenblicke kam auch der Sturm, er fasste die Büsche, dass sie rauschten, liess einen Atemzug lang nach,

dass alles totenstill stand, dann fasste er die Büsche neuerdings, legte sie um, dass das Weisse der Blätter sichtbar wurde, und jagte den Hagel auf sie nieder, dass es wie weisse herabsausende Blitze war. Es schlug auf das Laub, es schlug gegen das Holz, es schlug gegen die Erde, die Körner schlugen gegeneinander, dass es ein Gebrülle war, dass man die Blitze sah . . aber keinen Donner zu hören vermochte. Das Laub wurde herabgeschlagen, die Zweige wurden herabgeschlagen, die Äste wurden abgebrochen, der Rasen wurde gefurcht . ." Katzensilber B. St. 176.

Weiter die häufende Aneinanderknüpfung von Verben und Adjektiven:

„Das darauffolgende Gewitter des Echos, das die Berge und den See im Finstern durcheinanderwühlte und in Kreisen rollte und sich mässigte und beschwichtigte und ausmurmelte." Feldblumen 136.

„. . und fern, fern von ihr, in den Urgebirgen der Cordilleren wandelte ein unbekannter, starker, verachtender Mensch, um dort neue Himmel für sein wallendes, schaffendes, dürstendes, schuldlos gebliebenes Herz zu suchen." Condor 27.

„. . wie eine losgebundene, blitzende, weissglühende Silberkugel." Condor.

„. . mit grossen, geistvollen, zagenden Augen." C.

„. . auf einen ungeheuren, klaren, heitern, leeren Himmel." C.

„. . sie sieht auch durch alle Zukunft in ihm des liebenswürdigen, geistvollen, starken, göttergleichen Mann." Feldblumen.

Namentlich auch im Superlativ:

„. . das schönste, grossherzigste, leichtsinnigste Weib." Condor.

„. . die allerschönste, holdeste, liebevollste Gattin." Feldblumen.

Ähnlich bei Jean Paul z. B.: „. . unter freudigen, flatternden, singenden, trunkenen Wesen.“ Hesperus.

Wiederaufnahme des Satzbeginns (wohl durch E. T. A. Hoffmanns Manier beeinflusst):

„O übt ihn nicht“, sagte sie . . „o übt ihn nicht, den alten Zauber . .“ Hochwald.

„Wundere dich nicht über diesen meinen Schmerz . . . wundere dich nicht.“ Narrenburg 417.

„Nein, Clarissa, es ist nicht überstanden,“ sagte er, „nein, es ist nicht überstanden.“ Hochwald.

„Er ist gut geblieben,“ jauchzte in ihr dann das Mutterherz, „er ist gut geblieben, wenn er auch . .“ Heidedorf.

Paarweise Verbindung der Glieder. Vergl. die zitierten Beispiele.

„Wie sie näher kamen, regten und rührten sich die Eisländer als weisse, wallende Nebel.“ Condor 10.

Zwischenrufe und -Fragen, welche die gesammelte drängende Steigerung aufnehmen:

„Das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah! — Wie heilig, wie unbegreiflich und wie furchtbar ist jenes Ding . . Was ist das schrecklichste Gewitter . . .“ Vergl. oben.

„Ihm aber, wie war ihm denn? Angst des Todes war es über diese Tränen, und dennoch rollte jede wie eine Perle jauchzenden Entzückens über sein Herz . . wo ist die Schlange am Fenster hin? Wo der drückende blaue Himmel? — Ein lachendes Gewölbe sprang über die Welt . .!“ Condor 20.

Im rein Klanglichen ist bei dieser Periodik bemerkenswert die Neigung zum daktylisch gleitenden Fluss, wie in der Prosa Jean Pauls. Die zahlreichen Adjektiva (s. o.) und namentlich die zahllosen Partizipialformen im Präsens entsprechen völlig, wie bei Jean Paul, diesem Hang. Mit aus diesem Grunde erklärt sich vielleicht auch die Vorliebe für Superlative, die nicht immer nur dem romantischen Überhöhungsbedürfnis entspringen.

Die Vokalkunst, das offenbare Gegeneinanderabwägen der rein akustischen Reize, ist weiterhin nicht zu übersehen. Wiederum ganz im Sinne Jean Pauls. Dessen Perioden sind wegen ihres sinnlichen Klangreizes berühmt, und es ist vielleicht die dauerndste Eigenschaft seiner Kunst. Man vergleiche auch die V. d. Ä., z. B. über Wohlklang (Cotta Steiner II S. 94). Für ihn selber bedarf es der Belege nicht. Bei Stifter nehme man etwa aus dem Condor:

„Die silberne Mondkugel rollte schon bergab auf der zweiten Hälfte ihres dunklen Bogens." 4.

„. . dann sachte aufsteigend zog er das Schiffchen los vom mütterlichen Grunde der Erde, und mit jedem Atemzuge an Schnelligkeit gewinnend, schoss er endlich pfeilschnell senkrecht in den Morgenstrom des Lichts empor, und im Momente flogen auch auf seine Wölbung und in das Tauwerk die Flammen der Morgensonne, . . wie glühende Stäbe schnitten sich die Linien der Schnüre aus dem indigoblauen Himmel, und seine Rundung flammte wie eine riesenhafte Sonne. Die zurücktretende Erde war noch ganz schwarz und unentwirrbar, in Finsternis verrinnend. Weit im Westen auf einer Nebelbank lag der erblassende Mond." 9—10.

Oder die Mondnacht des Hochwald: „Noch märchenhafter war es, wenn eine schöne Vollmondnacht über den ungeheuren dunklen Schlummerkissen des Waldes stand" usw. I. 255—56.

Die Beeinflussung gerade dieser akustischen Kunst durch Jean Paul zeigt vielleicht am evidentesten die auffallende Verwendung der romantischen Alliteration und Assonanz, die genau mit dem Abebben des Jean Paul-Stils im grossen zugleich abnimmt und schliesslich so gut wie verschwindet. Es liegt in der Natur dieser Erscheinung, dass hier nur eine grössere Anzahl von Belegen beweisende Kraft besitzt, damit nicht dem sprachlichen Zufall eine gesetzmässige Bedeutung beigelegt werden könne. Bei Jean Paul genügen ein paar Seiten, um von der Durchgängigkeit dieses bevorzugten Kunstmittels,

ja von seiner preziös artistischen Übertreibung beinah in Tieckscher Manier zu überzeugen:

„Als die Flammen der Fenster verfalbten.“ Siebenkäs.

„Schwer und schlummernd schwamm die Sonne auf ihrem Meer.“ Hesperus.

„. . die weissen Berge, wo der Winter in Wolken schläft.“ Hesperus.

„. . von Westen her walleten kleine Wolken herüber . . und auf jeder Wolke schlief ein Jüngling und sein Atem spielte mit dem rinnenden Dufte wie mit weichen Blüten und wiegte seine Wolke — die Wogen eines lauen Abendwindes spülten an die Wolken an und führten sie . .“ Unsichtbare Loge.

„Neujahrsmorgenrot . . das durch den hohen, halben Himmel heraufbrennt.“ Hesperus.

. . es fallen aber auch warme Tropfen von den Wolken auf meine Wangen. Hesperus.

„Karl sprach wahnsinnige Worte und wilde Wünsche des Freudentodes.“ Titan.

„Ungehört riefen die Flöten fort, ungesehen wehten die weissen Fahnen der Sterne darüber.“ Titan.

— Auch häufig innerhalb einzelner Worte: Tränentropfen u. a. Bei Stifter nun etwa:

„. . eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem, weissgeschmolzenem Metalle: so glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde.“ Condor 13.

„. . Wälder gegen den Horizont hinaus — ein wunderliches Bauwerk von Gebirgen, wie wimmelnde Wogen, ging in die Breite und lief gegen fahle Flecken ab, wahrscheinlich Gefilde.“ Condor 11.

„. . auch um das Schiff herum wallten weithin weisse, dünne, sich dehnende und regende Leinentücher.“ Condor 12.

. . von dem ganzen Geglitzer und Geglänze rührte sich kein Zweig und keine Nadel, ausser wenn man nach einer Weile wieder auf einen gebogenen Baum sah, dass er von

10*

den ziehenden Zapfen niederer stand . . der dumpfe, dröhnende Fall . . durch die Dichte der dämpfenden Zweige. . . Mappe 548.

„Der Platz ist wunderbar lieblich: eine heiter-grüne Wiese in sanften Wellenbildungen, rechts ein dunkler Wald, hinter dem eben eine Wolke zwei schneeweisse Taubenflügel heraufschlug — vor uns die wunderlichen Felsen . . .“ Feldblumen 133.

„Ihr habt morgen einen weiten Weg und es wird heiter und heiss sein.“ Feldbl. 137.

„. . ein sonnigschönes Antlitz schaute, ein Antlitz, das sich täglich tiefer und süsser in meine Seele senkt.“ Feldblumen 95.

„. . dem sinnverwirrenden Klingen und Schleifen und Reden und Brausen.“ Feldblumen 74.

„Auf dem Wege des Wanderers wallten oft die Wellen des Korns.“ II. 300.

„. . ein sanftes fast sehnsuchtsreiches Blau der Berge. II. 301.“

„. . schwermütig dämmernde, schwebende, webende Tafeln von Farben.“ II. 517.

. . zu neuem Wogen und Wallen. I. 410

. . das Wogen und Wallen von Gestalten. I. 137.

. . der ferne feine Ton — festlich flimmernd. I. 137.

. . ein Zittern und Zirpen — das dunkle, dämmerhafte Bild. I. 288.

. . taumeln und baumeln — ein dämmerndes, düsteres Bild. I. 263.

. . die Wucht und Wölbung der Erde — weisser wolliger Wall. I. 537.

. . sanfte sandige Bucht — es rührte und rüstete sich. I. 354.

. . die Fülle und Flut des Lichtes.

. . Schatten der Schornsteine.

. . wankend und wallend.

. . die Wucht stummer, warmer dicker Wolken. I. 123.

. . freudefunkelnd — dämmerungsdüster usw.

— Neben diesem, nicht mehr rein romantischen, aber romantisch bestimmten Typ des Stils zeigt sich bei dem jüngeren Stifter, als Ableger gleichsam, die Ausbildung eines diskret komischen Stils, der von Jean Pauls barocken Chinoiserien ausgeht. Der ganzen Natur Stifters gemäss, bleibt dieses humoristische Element freilich ein gelegentliches, wie es sich denn auch späterhin fast völlig in dem gleichmässig ruhigen Ernst verliert. Auch ist die Abhängigkeit von Jean Paul hier auf wenigere Züge beschränkt, und das behaglich Krause dieser Sprache erinnert weit mehr an Gottfried Keller (vergl. auch den Gebrauch der Verkleinerungen!). Sie wirkt mit den Elementen einer gewissermassen ins Komische übersetzten Romantik, aber weit gemässigter als diese selber: leise Antithesen, Überraschungen, Schlusspointen, Quiproquos, — alles aber nicht sprunghaft, sondern eingehüllt in eine mehr erzählerische Behaglichkeit, wie bei den Seldwyler Leuten.

Einige Beispiele wurden schon oben in anderm Zusammenhang angeführt. Dazu etwa:

„. . Aber ich hatte es millionenmal lieber, wenn ich mich aus einem schönen Ritterbuche abängstigen konnte, oder wenn mir einmal . . geradezu das Herz brach, da Ludwig der Strenge sofort seine wunderschöne unschuldige Gattin hinrichten liess, die bloss verleumdet war und die niemand retten konnte als ich, der ich aus dem Buche die ganze Schlechtigkeit ihrer Feinde gelesen hatte, aber unglücklicherweise dreihundert Jahre zu spät.“ Feldblumen 30.

„. . noch anderes, woraus dem Eintretenden sofort klar wird, dass hier gelehrt gelebt werde und ein Junggesellenstand sei, in welchem eine grosse Anzahl Gulden jahraus, jahrein nicht da ist, wo aber Künste und Wissenschaften blühen, und an Gefühlen ein wahrer Überfluss herrscht.“ Feldblumen 58—59.

„. . besonders für die Hirsche hatte ich eine Vorliebe,

und wenn Du einmal meine alte Mutter besuchst, so kannst Du auf dem Scheunentore noch viel gelungene Beispiele sehen, schön ziegelrot und von hochgrünen Hunden heftig verfolgt.“ Feldblumen 89—90.

„Dort harre ich dann ruhig, bis der freundlichste aller Sommerstrohhüte durch den Flieder gewandelt kommt. . .“ Feldblumen 95.

„Aber gefährlich blieb es; denn selbst jetzt, in dieser Prosa des Anschauens — das Himmelsbild setzte gar eine Tasse mit Rindsuppe an den Mund — verspürte ich doch etwas von jener Zauberei. . .“ Feldblumen 69.

„Zuletzt sagte er sich selber vor, die Ärzte hätten ihn zu dem ganzen Verfahren gebracht, er häufte Schimpf und Schande auf das Gewerbe und tat die Prophezeiung, dass er sich nun selber behandeln werde.“ Waldsteig 396.

„Er hatte sehr schöne gestrickte Unterleibchen, Strümpfchen und Ärmelein, die alle ausser dem Nutzen noch sehr schöner rote Streifchen hatten.“ Waldsteig 397.

„Auf das Zureden und Drängen seiner Freunde, deren noch mehrere zu haben sich Herr Tiburius nicht erwehren konnte . .“ Waldsteig 405.

„. . denn sie haben mich immer an den Wangen genommen und gesagt: Schönes Mädchen! Herr Tiburius legte nach diesen Worten seinen Stift in das Zeichenbuch, tat das Buch zu, kehrte sich auf seinem Steine um und schaute sie an. Er erschrak ungemein, denn sie war wirklich ausserordentlich schön, wie er in dem Augenblick bemerkte.“ Waldst. 460—61.

„. . statt dessen, dass man in Wels durch jegliche Gasse schnell auf den Marktplatz gelangt, setzte sich hier die Gasse immer fort, gleichsam als setze sich die Stadt immer an sich selber an, wie jenes närrische Teppichpaar in der Stadt Hirschau, das man dem römischen Kaiser, als er einmal das Rathaus besuchte, dergestalt unterbreitete, dass, als er auf dem vorderen schritt, man den hintern wegnahm und wieder flugs vorn anlegte, wobei sie sich sehr sputen mussten, was

denn freilich zur Folge hatte, dass sie einmal zu früh anrissen und den Kaiser ganz und gar niederwarfen. Es soll Friedrich der Rotbart gewesen sein.“ Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten. Verm. Schr. II. 73.

„. . auch brachte man ihm . . einen Rostbraten, so mächtig, dass er fast allseitig zum Teller hinabhing. Ebenda 78.

„Jeder trieb eine Kunst. Pfeiffer malte in Öl, aber man wusste nicht, zu welcher Rasse seine Menschenfiguren gehörten: Quirin raufte abends mit einem Bassettel oder schnob Flöte, und Urban war kunstreich in Pappe.“ Ebenda 93.*)

„Das Herz . . musste lächerlich verpuffen zwischen Himmel und Erde, und niemand war entzückt über seine schönen Raketen, niemand wärmte sich an seinem stillern Fortbrennen, höchstens die eine oder andere Suppe wurde daran gekocht, und aller Satan . . Ich fühle oft eine Einsamkeit, dass ich weinen möchte wie ein Kind, wenn ich nicht nebstbei doch ein so närrischer Teufel wäre, der flucht, wenn er weich wird, und kläglich schlechte Witze macht, wenn er gern seiner Rührung Herr werden möchte.“ — An Frhr. v. Handel, 17. VI. 36. Br. I. 16—17.

Auch dieser humoristische Stil, wenngleich nur eine mehr seitliche Erscheinung, verrät seine innere Romantik. Und er erlischt, charakteristisch, im gleichen Verhältnis, wie die

*) „Wenn nun erst so ein Regen ein Platzregen ist . . . und wenn er gar an einem Sonntagnachmittag einfällt, oder endlich gar in ein Volksfest — wie wenn Stürme auf dem Meere wüten, und an die festen und ruhigen Küsten nun nach und nach ein ganzer Saum von Trümmern angetrieben wird: ebenso sehen die, so an solchen Tagen in sicherer Behausung geblieben sind, . . wie die Trümmer herein verschlagen werden von denen, die da draussen auf dem Meere der Freude trieben, und doch endlich herein müssen. . . . . Die Köchin trägt ihren neuen Hut, in ein Sacktuch gebunden, in der Hand; das weisse Kleid . . hat unten einen riesenbreiten Horizont von Kot . . . Alles trieft von Wasser, wie die Wolle eines Waschbären . . . Studentenketten, die gleissend vor Nässe heranmarschieren . . . . Dann der Spiessbürger, der seinen Rock hinten aufgestülpt und mit Stecknadeln angenestelt hat, dass er wie ein Käfer einhergeht, dem die Flügeldecken zu klein sind.“ Wiener Wetter. Verm. Schr. II 167—68.

romantischen Stilelemente sich bei Stifter mässigen und seinem gereiften Stil einfügen. Einzelne der gekennzeichneten Idiotismen bleiben freilich dem Stil Stifters bis zuletzt erhalten. Im ganzen aber erarbeitet sich der Dichter von hier aus in stetiger Entwicklung einen ruhigen und geschlossenen Typus, dessen sich steigernde Vereinseitigung und Verengung nur dem getreulichen Abdruck seiner eigenen seelischen Entwicklung oder Einwicklung, wenn man so will, darstellt. Ihre Haupttendenz geht, wie betont, auf stetig zunehmende Beruhigung, Dämpfung, Entromantisierung. Das konsequente Ausmerzen selbst des blossen Wortes „Leidenschaft“ in den späteren Redaktionen ist hierfür wie symbolisch.

Sehr früh schon zeigt sich bei Stifter die selbstkrititsche Auflösung des romantischen Elements. („Ich selber bin der unerbittlichste Richter meiner Arbeiten.“ An Elischer. 14. I. 60. Br. III.)

„. . ich will die unverdient günstige Beurteilung der Feldblumen in hiesigen Blättern erst zu rechtfertigen suchen, da ich die Fehler der Unruhe und teilweisen Haltlosigkeit, die darin waren, recht gut einsehe, obwohl mirs niemand sagte, und sie im nächsten vermeiden will. Es dünkt mich, der Hochwald (so will ich es statt Wildschütz heissen) — zu beachten! — gehn im milden Redeflusse fort, ein einfach schön Ergiessen, ohne dem koketten Herumspringen, das mich in den Feldblumen ärgert . . . . Sie werden mit einem Menschen nicht ins Gericht gehen, der ein gutes Herz in die Welt hineinschwärmt, ohne ein Goethe zu sein, der sein Gold rein, schön, unbegreiflich im breiten Zauberflusse strömen lassen könnte, keine falsche Ader und kein Stäubchen drinnen, so den Glanz stört.“ An Graf Mailath. 6. III. 41. B. I. 37—38.

„. . einen andern Jammer muss ich Ihnen mitteilen, nämlich wegen der Mappe . . . Das Buch gefällt mir nicht. Es ist so schön, so tief, so lieb in mir gewesen, es könnte in der Art hold und eigentümlich und duftig sein, wie das

Heidedorf, aber tiefer, körniger, grossartiger, und dann ganz rein und klar und durchsichtig in der Form . . . wäre es gelungen, dann hätte das Buch mit der Grösse, mit der Einfachheit und mit dem Reize der Antike gewirkt. — — . . . Wenn ich so die freundlichsten, geweihtesten Stunden darauf verwenden würde, so würde es sich zusammenfinden, einfach, klar, durchsichtig, und ein Labsal, wie die Luft. Der Leser würde in dem Buche fortgehen zwischen allbekannten, geliebten Dingen, und sachte gebannt und eingezirkelt werden, so wie man im Frühlinge in warmer Luft, in allseitigem Keimen, in glänzender Sonne geht und glückselig wird, ohne sagen zu können, wodurch man es geworden." An Heckenast 16. II. 47. Br. I. 121—22.

„Ich glaube, dass diese Schilderung (Zwei Schwestern) die reinste, ruhigste, verstandes- und kunstgemässeste sei, die ich gemacht habe." An Heckenast 20. III. 50. Br. I. 1919—2.

Diesem so durchaus unromantischen, reif Goetheschen Ideal gemäss modifiziert sich, allmählich, ohne Sprung und Bruch, seine Schreibart, ohne dass doch die ersten Studien dagegen ein unstifterisches „Zu früh" erhielten. Langsam, wie ein Gesicht reift und altert.

Es verliert sich der Typ des übertürmten Satzbaus; dafür tritt immer mehr die Aneinanderreihung kleiner, ruhiger Einzelsätze hervor, oder das behagliche Breitbild des Satzes, ohne aufgipfelnden Mittelpunkt, mit regelmässigen Cäsuren.

Extrem gewählte, aber ganz typische Beispiele sind etwa die folgenden, die man mit den oben herausgestellten kontrastiere:

„Als ich in meiner Wohnung war, verschloss ich mich durch den innern Riegel gegen aussen, stellte die Lichter auf den Tisch und warf den Frack über das Sofa. — Therese Milanollo war also ein verborgenes Geheimnis gewesen. Ich war begierig, ob ich heute die Musik wieder hören würde, über die den ganzen Tag auch nicht die geringste Erwäh-

nung geschehen war. Ich ging in das zweite Zimmer und öffnete das Fenster, durch das eine stille, laue, glänzende Nacht hereinschaute; denn das Lüftchen, das am Abende geweht hatte, hatte sich auch völlig wieder gelegt. Ich schaute, wie gestern, eine Weile in die Gegend hinaus. Als ich mich von dem Fenster entfernte, um mich zum Schlafengehen zu entkleiden, liess ich die Flügel desselben offen stehen. Ich hatte am Nachmittage unter den Büchern, die man mir hergelegt hatte, auch Goethes Reise nach Italien gefunden. Diese nahm ich vor und beschloss, darin zu lesen. Ich stellte, da ich entkleidet war, die Lichter zu meinem Bette, legte mich nieder und nahm das Buch in die Hand. Obwohl mir das Werk ohnehin sehr gut bekannt war, übte es doch wieder eine sehr freundliche Wirkung auf mich aus, und ich las länger, als ich vorgehabt hatte. Dann löschte ich die Lichter aus und entschlief. Ich schlief, sozusagen, nur mit halbgeschlossenen Augen, um durch die Töne, wenn sie begönnen, sogleich geweckt werden zu können. Aber ich wurde nicht geweckt, und die Nacht blieb fortdauernd stille.“ Zwei Schwestern (1846). 565—66.

„Als er bei dem Kirchlein angekommen war, dessen Tür offen stand, blieb er auf dem Grabstein, der vor der Tür liegt, stehen und tat seinen Hut ab. Dann ging er hinein, den Hut in der einen seiner Hände haltend. Mit der andern nahm er die Axt, die er trug, von der Schulter, und lehnte sie neben dem Becken, das das Weihwasser enthielt, in eine Mauerecke. Hierauf ging er bis zum Hochaltare hin vor. In dem Kirchlein war niemand, als zwei sehr alte Mütterlein, die vielleicht die einzigen waren, welche von dem Verhältnisse zwischen Hans und Hanna nichts wussten. Hans kniete an den Stufen des Hochaltares, auf welchem sich die schmerzhafte Jungfrau Maria befand, nieder. Er legte den Hut neben sich, faltete die Hände und betete. Er betete sehr lange. Dann löste er die gefalteten Hände auf, neigte sich vorwärts, neigte sich immer mehr und legte sich endlich auf den kalten Stein,

dass seine Arme auf demselben lagen und seine Lippen denselben berührten. Er küsste den Stein mehrere und wiederholte Male. Dann richtete er sich nach und nach auf, und blieb wieder knieen und betete wieder. Als er genug gebetet hatte, tat er die gefalteten Hände wieder auseinander, fuhr mit der Rechten gegen die Stirne und machte das Zeichen des heiligen Kreuzes. Dann nahm er den neben sich liegenden Hut, stand auf und ging wieder in der Kirche zurück. Die Mütterlein machten einen demütigen und kirchlichen Gruss gegen ihn mit Neigen des Hauptes. An der Tür nahm er mit den Fingerspitzen Weihwasser aus dem Becken, bespritzte sich das Antlitz und machte wieder das Kreuzzeichen. Dann nahm er wieder seine Axt aus der Mauerecke, tat sie auf die Schulter, trat aus der Kirche und setzte den Hut auf.“ Der beschriebene Tännling 690—91.

„Als der Pfarrer das Licht gebracht hatte, war die wenige Helle, die von draussen noch durch die Fenster hereingekommen war, verschwunden, die Fenster standen wie schwarze Tafeln da, und die völlige Nacht war hereingebrochen. Die Blitze waren schärfer und erleuchteten trotz des Kerzenlichts bei jedem Aufflammen die Winkel des Stübleins. Die Donner wurden ernster und dringender. So blieb es eine lange Weile. Endlich kam der erste Stoss des Gewitterwindes. Der Baum, welcher vor dem Hause stand, schauerte einen Augenblick leise, wie von einem kurz abgebrochenen Lüftchen getroffen, dann war es wieder stille. Über ein kleines kam das Schauern abermals, jedoch länger und tiefer. Nach einem kurzen Zeitraum geschah ein starker Stoss, alle Blätter rauschten, die Äste mochten zittern, nach der Art zu urteilen, wie wir den Schall herein vernahmen, und nun hörte das Tönen gar nicht mehr auf . . . Dazwischen schallten die Donner. Sie schallten immer schneller und immer heller Doch war das Gewitter noch nicht da. . . . .

. . Ich war nun froh, dass ich dem Rate des Pfarrers gefolgt hatte. Ich hatte selten ein solches Gewitter erlebt.

Der Pfarrer sass ruhig und einfach an dem Tische des Stübleins, und das Licht der Talgkerze beleuchtete seine Gestalt . . . Nach und nach milderte sich das Gewitter, der Sturm war nur mehr ein gleichartiger Wind, der Regen war schwächer, die Blitze leuchteten blässer, und der Donner rollte matter, gleichsam landauswärts gehend.

Als endlich das Regnen nur ein einfaches Niederrinnen war und das Blitzen ein Nachtleuchten, stand der Pfarrer auf und sagte: „Es ist vorüber." Kalkstein (1848) B. St. 40—41.

„Endlich war es dem Knaben, als sähe er auf einem fernen, schiefen Schneefelde ein hüpfendes Feuer. Es tauchte auf, es tauchte nieder. Jetzt sahen sie es, jetzt sahen sie es nicht. Sie blieben stehen und blickten unverwandt auf jene Gegend hin. Das Feuer hüpfte immer fort, und es schien, als ob es näher käme; denn sie sahen es grösser und sahen das Hüpfen deutlicher. Es verschwand nicht mehr so oft und nicht mehr auf so lange Zeit wie früher. Nach einer Weile vernahmen sie in der stillen blauen Luft schwach, sehr schwach, etwas wie einen lange anhaltenden Ton aus einem Hirtenhorne. Wie aus Instinkt schrieen beide Kinder laut. Nach einer Zeit hörten sie den Ton wieder. Sie schrieen wieder, und blieben auf der nämlichen Stelle stehen. Das Feuer näherte sich auch. Der Ton wurde zum dritten Male vernommen, und dieses Mal deutlicher. Die Kinder antworteten wieder durch lautes Schreien. Nach einer geraumen Weile erkannten sie auch das Feuer. Es war eine rote Fahne, die geschwungen wurde. Zugleich ertönte das Hirtenhorn näher, und die Kinder antworteten." Bergkristall (1846) —. B. St. 154—55.

Eine Reihe bedeutsamer Veränderungserscheinungen geht mit der zunehmenden Ausbildung der so begrenzten Art Hand in Hand. Die Abnahme der romantischen Farbigkeit des Wertschatzes, ebenso der Bildlichkeit. Der Verzicht auf das Schmuckwerk. Die Vorliebe für farblos wirkende Verba: „Das todähnliche Schweigen, mit dem diese ungeheuren Ber-

geslasten herumstanden.“ II. 329. „Es gingen von dem . . Angesichte die sehr schwarzen Haare zurück.“ „Zuletzt geschah ein Schlag.“ — Und für den Gebrauch des Hilfszeitworts in eben diesem Sinne:

„Er tat seinen Hut ab . . es war wie weisse herabsausende Blitze.“

Ebenso z. B. der Gebrauch des Wortes „Ding“ in vereinfachender Wirkung: vgl. II. 478, 472, 517, 534, 535, 298.

Verumständlichende Wendungen und Worte:

mehrere und wiederholte Male;

Gebrauch von „derselbe“;

zu solchem Behufe;

das Vorstehende;

dessen wir oben gedachten;

ein mehreres.

Alles in allem versinnlicht sich diese früh alternde Tendenz des Stils bei Stifter, ohne rein eklektisch zu wirken, in einer offensichtlichen starken Annäherung an die sprachliche Typisierung des alten Goethe. Aber dieser diskret formelhafte Goethe-Stil ist für ihn eben nur die Form einer bewussten, von Goethe unabhängigen Vereinfachung seines ganzen sprachlich-rhythmischen Habitus; und er ist wiederum nicht äusserlich kopierende Zutat, sondern Ausdruck innerer Verähnlichung.

Einzelheiten beweisen hier wenig oder gar nichts. Aber ein Vergleich der Wahlverwandtschaften, beispielsweise mit dem Nachsommer, des Wilhelm Meister mit den Zwei Schwestern, zeigt die Annäherung bis zur Evidenz.

Was an Analogien im einzelnen sich heranbringen lässt, ist eigentlich nur eine äussere Symbolisierung dieser stilistischen Wahlverwandtschaft.

Etwa die Einleitung zu den Zwei Schwestern (470).

„Wir legen in folgenden Blättern nicht sowohl eine einfache Geschichte, wie wir sie in diesen Büchern gerne erzählt haben, als vielmehr noch weniger dar, nämlich bloss

den Zustand einer Familie, wie er aus mehreren uns unbekannten Veranlassungen . . . hervorgegangen ist. Wenn wir auch denjenigen, die gerne viel Tatsächliches und Geschehenes lesen, nicht genug tun können, so glauben wir doch, dass mancher Seelen- und Menschenforscher, wenn er am Ende dieser Blätter angekommen ist, sie nicht ohne eine kleine Teilnahme weglegen wird. Uns hat es einst ein sanftes, fast trauriges Gefühl erregt, als uns ein Freund die lückenhafte Tatsache, wie sie war, und ohne auf Verzierungen und Ausschmückungen auszugehen, erzählt hat.“ Und weiter ähnlich.

Wiederholte Lieblingsworte, wie namentlich:

heiter;

lieb, lieblich;

wunderlich. Der Platz hat etwas wunderlich Zutunliches, I. 235;

artig. Die Wolken stellten sich zu artigen Partien zusammen — ein artiger Vorfall;

anständig, II. 526, 532;

edel;

mässig — mit mässigem Frohsinn — ein mässiges Lob;

angenehm — in angenehmer Färbung — in angenehmem Sonnenduft — äusserst angenehm gebildet, II. 604.

reinlich — das reinlich erhaltene Schreiben — in reinlichen Stand, II. 390. I. 517;

blaulich, II. 347, 502, 615;

ruhevoll, I. 268, I. 229.

Neigung zum typischen Superlativ in allen Formen:

Steigerung mit sehr (II. 551!) — wohl — wohl gebohnt — wohl begabt;

höcht — ein junger, schöner, höchst geistvoller Mann;

bedeutend — ein bedeutender Berg;

nach einer bedeutenden Weile;

bedeutend viele Menschen;

bedeutend dunkel;

ein bedeutend spitzes Gewölbe;
bedeutend weit;
es musste mir . . bedeutend auffallen, II. 481;
bedeutend alt, II. 522;
bedeutend hoch geschätzt, II. 530;
bedeutend nach Mitternacht, II. 538;
die Augen waren bedeutend gross, II. 540;
eine bedeutende Aussicht, II. 568;

höchlich — wie er höchlich darnach rang;

vorzüglich — besonders;

äusserst — äusserst genau, II 476 — ein grosses, äusserst reizendes Anwesen, II. 433 — äusserst verwirrte und verwilderte Heere, II. 505 — die Wangen waren äusserst blühend, II. 540;

unglaublich, II. 564, 591;

die tödlichste Stille — das böseste Tier mit der unschuldigsten, glänzendsten Seele — das süsseste Morgenrot der Wangen;

zartest;

ein junger Mann mit dem richtigst gezeichneten Angesichte;

auf das Vorsorglichste;

die glatteste, ritzenloseste Mauer;

das Überdach ihres Schattens, N. 166;

Seelenwahlverwandtschaften.

Das weisse Kleid liess dem Kinde sehr wohl, II. 475.

Die letzte Ausbildung, die dieser Stil im Nachsommer erfährt, seine Abwandlung in dem historischen Roman Witiko (1865) — durch Walter Scott beeinflusst — greift schon über die Grenze dieser Ausführungen hinaus. Der Nachsommer ist, wie in seinen Problemen, so auch in seiner Stilistik recht eigentlich die Erfüllung von Stifters Novellenkunst; er offenbart ihre Schwächen deutlicher, aber er gibt in seiner ruhigen Reinheit doch das Letzte, was Stifter zu geben hatte, innerhalb seiner Generation überhaupt nur den Grünen Hein-

rich als Vergleich duldend. Stifter selbst fasste, in merkwürdigem Gegensatz zu dem zeitgenössischen Urteil und zumeist auch dem Geschmacksverdikt der folgenden Generationen, das Verhältnis so auf:

„Nur Ihnen getraue ich mir zu sagen, was ich jetzt sage: ich glaube, dass das gegenwärtige Buch eine Tiefe haben soll, die in neuer Zeit nur von Goethe übertroffen ist. Wenn dieser Satz unter die Literaten käme, sie steinigten mich. Ich kann mich auch irren; aber die letzten Korrekturbogen haben mich selber wie e r n s t e R u h e u n d T i e f e ergriffen, was mir noch bei einer Korrektur geschah . . . Nach fünf Jahren werde ich selber das Buch beurteilen können." An Heckenast 20. X. 56. Br. II. 128.

„Mein Werk ist weit entfernt von einem Goetheschen" usw. Vgl. oben Br. II. 211.

„Ich lese jetzt den Nachsommer, und zwar zum ersten Male als Leser. Es sind hie und da Längen, die geändert werden müssen. Das Buch macht mir aber auch den Eindruck . . dass ihm ein Leser nicht hätte fehlen sollen: Goethe. Ich weiss es zuverlässig: Ihr Sohn wird die Früchte dieses Buches ernten, es hat eine Zukunft, weil es für das gegenwärtige Geschlecht zu tief ist, und erst reifen muss, es hat gewisser eine Zukunft als alles, was ich früher geschrieben habe. Ich erlabe mich jetzt an dem Reinen, das in ihm ist". An Heckenast 16. III. 65. Br. III. 115.

„Dies Buch hat Zukunft, und wenn einst die Studien, die in ihrer Zeit waren, mit dem Vergehen der Zeit vergangen sein werden, so werden sie des Nachsommers willen gekauft werden. Urteile bedeutsamer Menschen darüber sind mir gerade in jüngster Zeit wieder vorgekommen. Und da das Werk über seiner Zeit ist, wird es durch die Zeit für sich nicht vergehen." An Heckenast 1. VI. 1865. Br. III. 139.

